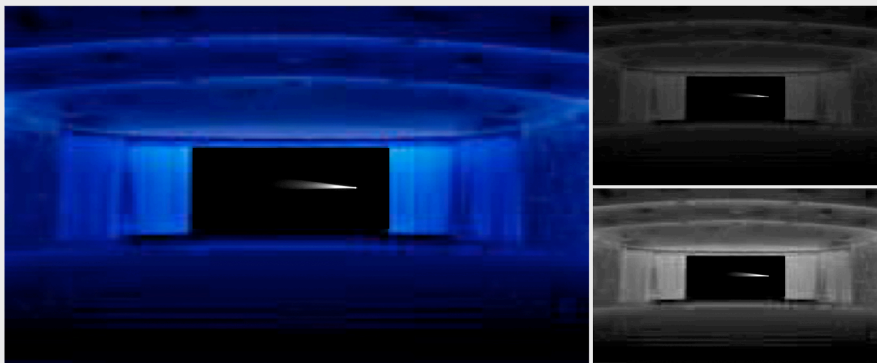


Fátima Chinita

# O ESPECTADOR (*IN*)VISÍVEL



Reflexividade na óptica do espectador  
em *INLAND EMPIRE* de David Lynch



FÁTIMA CHINITA

O ESPECTADOR *(IN)*VISÍVEL  
REFLEXIVIDADE NA ÓPTICA DO ESPECTADOR  
EM *INLAND EMPIRE* DE DAVID LYNCH



Livros LabCom  
Série: Cinema e Multimédia  
Direção: José Ricardo Carvalheiro  
Design de Capa: Cristina Lopes  
Paginação: Cristina Lopes  
Covilhã, UBI, LabCom, Livros LabCom

ISBN: 978-989-654-118-7

Título: O espectador (*in*)visível: Reflexividade na óptica do espectador em  
*INLAND EMPIRE* de David Lynch

Autores: Fátima Chinita

Ano: 2013

[www.livroslabcom.ubi.pt](http://www.livroslabcom.ubi.pt)

# Índice

Introdução .....	5
PARTE I - A AUTO-REFLEXIVIDADE	
COMO ENUNCIACÃO AUTORAL .....	23
Capítulo 1 - O CINEMA DA REFLEXIVIDADE .....	25
1.1. A reflexividade no cinema, ou o cinema especular .....	25
1.2. As bases da teoria especular .....	27
1.3. O espectador no contexto do cinema reflexivo .....	42
1.4. As alegorias do espectador .....	47
Capítulo 2 - REFLEXIVIDADE EM <i>INLAND EMPIRE</i> .....	65
2.1. Para uma análise da estrutura .....	65
2.2. O filme reflecte-se.....	85
2.3. O metacinema como olhar duplicado .....	115
PARTE II - A DINÂMICA ESPECULAR E A NARRATIVA FÍLMICA	
Capítulo 3 - <i>MISE EN ABYME</i> E ENUNCIACÃO .....	129
3.1. A “construção em abismo” .....	129
3.2. Tipologias de <i>mise en abyme</i> .....	135
3.3. O espectador enunciador .....	153
3.4. O fluxo temporal segundo Deleuze .....	159
Capítulo 4 - <i>MISE EN ABYME</i> DE ENUNCIACÃO EM <i>INLAND EMPIRE</i> .....	167
4.1. “Todos os filmes são filmes de ficção” .....	167
4.2. A enunciação aporética .....	182
4.3. O filme mental e a experiência cinematográfica .....	205
4.4. O tempo não cronológico .....	210
4.5. De volta ao enunciado – a sinopse das histórias .....	223
Conclusão: A alegoria na era do digital .....	229
Bibliografia .....	249
Estrutura fílmica.....	265

┌

|

└

—

—

└

|

┌

À Tisa, ao Valdemiro e à Maggie.



*Tourner un film dans lequel on tourne un film,  
c'est à peu près comme rêver qu'on rêve.  
C'est, en tout cas, regarder un regard.*

Isabelle Danel (2005)



# INTRODUÇÃO

## I

A experiência cinematográfica, traduzida no visionamento de um filme em auditório adequado (a sala de cinema), põe em contacto espectador anónimo e obra, numa relação de intimidade artística. O vidente cinematográfico como instância de recepção – ou seja, como pólo abstracto de uma economia relacional pressuposta de origem pelo próprio *medium* - é um estimulante objecto de investigação e, como tal, não surpreende que tenha sido pormenorizadamente abordado ao longo dos tempos por diversas correntes de pensamento (mais ou menos homogéneo, consoante os casos) e/ou por personalidades teóricas singulares <sup>1</sup>. Todas as teorias do cinema como meio de comunicação sempre integraram, de uma forma ou de outra, o vidente cinematográfico. Sem querer desonrar, por omissão, o contributo de nenhum pensador, creio ser possível salientar cinco grandes atitudes teóricas relativamente à interacção do espectador abstracto com o filme:

- Compromisso afectivo <sup>2</sup>

Aqui se inserem, em minha opinião, a análise antropológica de Edgar Morin em *Le cinéma ou L'homme imaginaire* (1956) e a intimista de Jean-Louis Schefer em *L'homme ordinaire du cinéma* (1980). Morin insiste no suplemento de alma que o filme pode transmitir ao vidente e na alma que este, por seu turno, lhe devolve sob a forma de participações

---

1) Ao longo deste livro usarei a designação de “vidente” como uma tradução de “*film viewer*”. Uma consulta ao *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências* reforça a ideia: (1) vidente = que vê; que tem o sentido da vista. Nestes termos o vocábulo é sinónimo de “espectador”.

2) Edgar Morin, *O Cinema ou o Homem Imaginário: Ensaio de Antropologia*, trad. António-Pedro Vasconcelos (Lisboa: Relógio d'Água, 1997 [1956]) e Jean-Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma* (SI: Cahiers du cinéma-Gallimard, 1997 [1980]).

[O Espectador (*In*)Visível:

Reflexividade na óptica do espectador em *INLAND EMPIRE* de David Lynch, pp. 5 - 22]

subjectivas. Schefer preocupa-se com a visibilidade que o espectador confere ao filme através dos afectos e da memória, a qual funciona como uma “câmara invisível” interior onde se preserva a natureza sublime da obra. Apesar das diferenças existentes entre as duas abordagens e do largo intervalo temporal que as divide, ambas se caracterizam por conferir ao espectador uma participação imaginária na acção fílmica.

- Inscrição gramatical <sup>3</sup>

Aqui pode-se reunir todos os estudos que tendem, por virtude dos próprios códigos cinematográficos, a atribuir ao espectador um lugar implícito na própria linguagem do filme. A montagem e algumas das suas técnicas ocupam um lugar de destaque nestas teorias: sobretudo a regra dos 180°, o campo/contracampo e o plano subjectivo (P.O.V.). O espectador é responsável por ordenar, suturar e visualizar os elementos que não figuram na imagem, mas fazem parte da narrativa fílmica o que pressupõe encontrar-se treinado na lógica interna ao cinema em causa. Embora a reacção deste vidente esteja predeterminada em moldes definidos, sem o seu contributo o filme também não faria qualquer sentido.

- Relação pulsional <sup>4</sup>

É a abordagem psicanalítica por excelência, versando a relação óptica-escópica entre o filme e o seu vidente. Pressupõe que o espectador se

---

3) Exemplos: Jean-Pierre Oudart, “La suture” - partes I e II (1969 – in *Cahiers du cinéma*, nº 211, pp. 36-39 e *Cahiers du cinéma*, nº 212, pp. 50-55); Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (Berlin, New York and Amsterdam: Mouton Publishers, 1984); Nick Browne, “The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of *Stagecoach*” (1975), in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. Leo Braudy and Marshall Cohen (New York and Oxford: Oxford University Press, 1999), pp. 148-163. Estas teorias encontram-se especialmente vocacionadas para os códigos do cinema clássico americano, na medida em que este detém uma natureza ficcional e profundamente normativa.

4) Leituras aconselhadas: Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse – Seminaire livre XI* [1964], texto estabelecido por Jacques-Alain Miller (Paris: Seuil, 1973) e Christian Metz, *Le signifiant imaginaire* [1975], que existe em tradução portuguesa: *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*, trad. António Durão (Lisboa: Livros Horizonte, 1980).

encontre na sala mas projectando-se na obra, através de mecanismos de identificação e de desejo que tendem a manifestar o filme como um complemento de quem o vê. Entre o espectador e a obra existe, pois, ao mesmo tempo, uma relação de distância (física) e outra de proximidade (psíquica), daí que a experiência cinematográfica seja um necessário misto de prazer e desprazer. Entre as pulsões analisadas por estes teóricos contam-se o voyeurismo - prazer de um vidente que observa - e o exibicionismo - da obra que se deixa, ao fim e ao cabo, ver.

- Postura interpretativa <sup>5</sup>

É a posição cognitivista, empenhada em perceber como os espectadores dão sentido ao filme. O maior ponto de contacto entre os vários teóricos desta linha de pensamento, nada homogénea, é a aposta em metodologias de análise científica (fisiológica, psicológica, neurológica...), usadas para validar as emoções e os sentimentos do vidente perante a obra (aspecto designado por “empatia”). Baseia-se, no entanto, no pressuposto de que o filme orienta a compreensão do espectador e a sua resposta afectiva. Ou seja: que o filme contém sentidos que o vidente deve extrair. Consequentemente, o campo de análise é duplo: por um lado, a dinâmica pela qual o sentido é induzido no vidente e, por outro, o papel que este atribui aos dados fílmicos.

- Resistência ideológica <sup>6</sup>

O activismo marxista de Bertolt Brecht levou-o a procurar eliminar o condicionamento do espectador e a sua subjugação a fenómenos de

---

5) É o caso de Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1995); Richard J. Gerrig / Deborah A. Prentice, “Notes on Audience Response”, in *Post-theory: Reconstructing Film Studies*, eds. David Bordwell and Noël Carroll (London, UK and Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996), pp. 388-403 e Torben Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1997).

6) Para a posição de Brecht, cf. *Brecht on Theater*, sobretudo o capítulo “The Epic Theatre and Its Difficulties”, ed. and trans. John Willet (London: Methuen Drama, 1964) e a resenha feita por Robert Stam em *Film Theory: An Introduction* (Malden, MA; Oxford, UK; Carlton, Australia: Blackwell Publishing, 2000), pp. 145- 150.

identificação hipnótica, que considerava serem apanágio da arte burguesa. Ou seja, levou-o a rejeitar o voyeurismo e a convenção da quarta parede teatral. Brecht preconizava um vidente activo, capaz de interpretar o sentido imanente do texto, e, ao mesmo tempo, desejoso de corrigir o mundo presente na obra em vez de desejar a própria obra. O efeito de estranheza que, com esse intuito, o dramaturgo advogou para o teatro – e que baptizou de “efeito de distanciação” (“*Verfremgungseffekt*” no original) <sup>7</sup> - destinava-se a contrariar, através de uma ruptura de natureza estética, uma alienação socialmente instituída.

As três primeiras caracterizam-se por, tendencialmente, posicionar o espectador no filme ou desejando nele entrar <sup>8</sup>; as duas últimas já adoptam uma perspectiva do vidente que é mais externa relativamente à obra que aquele observa. É este aspecto – o posicionamento do vidente – que, em meu entender, todas as teorias sobre o espectador têm em comum. Este posicionamento é, inclusive, o pano de fundo da minha própria abordagem meta-reflexiva, a qual se distingue, no entanto, das posições agora referidas, porquanto detém um pouco de cada uma.

Porém, a relação do espectador cinematográfico com a obra vista depende fundamentalmente do contributo maior para a existência daquela: o trabalho do autor. Sem esta intencionalidade subjacente não haveria filme. É meu objectivo proceder ao exame da relação filme/espectador no âmbito de uma carreira de créditos artísticos firmados e cuja poética denote uma constância ao nível dos motivos temáticos. Refiro-me a um “*auteur*”, no sentido inicial do termo cunhado pelos críticos dos *Cahiers du cinéma*. Deste modo é possível fazer coincidir duas enunciações num só acto de visionamento filmico: a concepção e produção, a cargo do autor, e a interpretação e recepção, a cargo do espectador. Ambos enunciam o filme, embora o primeiro o faça sobretudo em termos físicos e o segundo essencialmente em termos mentais.

---

7) Também traduzido muitas vezes como “efeito de alienação”. No entanto, esta prática destina-se a *afastar* o sujeito da vertente ilusionista da obra (fazendo-o pensar) e não a alienar o próprio sujeito.

8) Ou – inversamente – o filme no vidente, o que vai dar ao mesmo.

Tendo em conta a extrema coerência da sua cosmovisão, enriquecida por uma polivalência artística que vai das artes plásticas ao cinema e a outras formas criativas audiovisuais - passando pela fotografia, composição musical, escrita de argumentos e elaboração de artefactos decorativos – David Lynch é um objecto de análise digno do pressuposto indicado no parágrafo anterior. Os seus filmes representam da melhor forma a coincidência das duas enunciações. Para trinta e seis anos de actividade, se contarmos apenas as dez longas-metragens<sup>9</sup>, não é uma *oeuvre* muito extensa, mas trata-se de um *corpus* suficientemente relevante para nele se detectar uma profunda consistência estética e temática<sup>10</sup>. O próprio autor não se cansa de reiterar algumas das suas obsessões em inúmeras entrevistas, tanto impressas como audiovisuais, salvaguardando todavia o “segredo” das obras:

*And then another problem is talking something to death. You start thinking about articulating a certain thing, and then you suddenly see it for what it is and the magic goes away a little bit. It's tricky. When you talk about things – unless you're a poet – a big thing becomes smaller.*<sup>11</sup>

Esta recusa em interpretar o sentido dos próprios filmes, desacompanhada de igual intuito no que diz respeito à valência da obra artística na sua totalidade, abre caminho a que outros o façam. Na realidade, *convida* mesmo a esse ensejo por parte de eventuais hermeneutas, criando vias de comunicação entre os filmes e o(s) seu(s) vidente(s).

9) Cf. David Hughes, *The Complete David Lynch* (London: Virgin Books, 2001) para uma lista completa de todos os trabalhos anteriores a *INLAND EMPIRE*.

10) A lógica onírica, os mundos dentro de mundos, o enigma/mistério por resolver, os *leitmotives* da electricidade e das cortinas vermelhas são alguns dos tópicos mais frisados. Cf. Mark Allyn Stewart, *David Lynch Decoded* (Bloomington: AuthorHouse, 2007).

11) David Lynch, em entrevista a Chris Rodley (ed.) em *Lynch on Lynch - revised edition* (London: Faber and Faber, 2005 [1997]), p.27 (e parcialmente repetido na p. 227).

## II

O presente livro, conclusão à parte, é fruto de um Mestrado em Ciências da Comunicação, tendo o grosso do texto sido escrito em 2006, poucos meses após a estreia portuguesa de *INLAND EMPIRE*, em Maio desse ano e agora actualizado<sup>12</sup>. A pesquisa que, nesse âmbito, efectuei sobre o autor, levou-me a constatar que o maior volume de análises académicas sobre a *experiência cinematográfica* na obra de David Lynch se integrava numa de duas perspectivas fundamentais: a psicanalítica, em grande parte devido à dualidade real/imaginário e à economia onírica<sup>13</sup>, e a cognitiva, muito por causa da (deliberadamente) misteriosa e contraditória legibilidade textual de cada filme<sup>14</sup>. Para além da relação entre filme e espectador de cinema, concluí ainda que o caudal de trabalhos sobre David Lynch se estendia também ao campo da narrativa (com insistência na narrativa

---

12) Opto por grafar sempre o título do filme do modo preferido por David Lynch, correspondendo assim ao seu desejo autoral.

13) Cf. Slavoj Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway* (Seattle: University of Washington, 2000) sobre a fantasia, a realidade e o Sublime Lacaniano; Todd McGowan, *The Impossible David Lynch* (New York: Columbia University Press, 2007), sobre a proximidade e o afastamento do espectador; Domenico Zazzarra, "Cinema e sogno in «Mulholland Drive» di David Lynch" (Tesi di Laurea Specialistica). Faculdade de Letras e Filosofia, curso de Cinema, Teatro e Produção Multimédia. Università degli Studi di Pisa, 2006), sobre a relação entre o cinema e o sonho (ver sobretudo pp. 91-140).

14) Cf. Kathleen-Ann Chisholm, *Toward a Rhetorical Hermeneutic for Film: Blue Velvet as Cinematic Text* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993); Rémy Adjiman, "L'Émergence du sens du spectateur au cours de la projection cinématographique: une approche communicationnelle et cognitive". Tese de doutoramento em Ciências da Informação e da Comunicação, Université de Montpellier (Faculdade de Administração e de Gestão), 2002. E ainda David Andrews, "An Oneiric Fugue: The Various Logics of *Mulholland Drive*", *Journal of Film and Video*, vol. 56, nº 1 (Spring 2004), pp. 25-40. Acedido a 5-8-2013 em <http://www.jstor.org/stable/20688441>

circular ou em espiral <sup>15</sup>), da estética (sobretudo o formalismo pós-modernista <sup>16</sup>) e - em termos temáticos - a reactualizações do *film noir* <sup>17</sup>. Curiosamente, de pendor deleuziano encontrei sobretudo textos relativos à temporalidade <sup>18</sup>. Tudo parecia conduzir-me a uma dupla ilação: (1) a de que havia determinados campos sobejamente explorados na obra de Lynch (e em especial determinados filmes) e que praticamente todos os trabalhos feitos se esforçavam por imputar às obras uma coerência literal; (2) que algumas abordagens teóricas bastante centradas na plasticidade das formas deixavam mais desguarnecido o pendor interpretativo, em prol de um desejo suplementar de descrição (normalmente relacionado com as texturas e os ambientes lynchianos) <sup>19</sup>. Entre uma e outra atitude encontrei um vácuo, relacionado com a natureza abstracta dos filmes, que o próprio Lynch sempre reiterou:

*I want a dream when I go to a film. I see 8 ½ and it makes me dream for a month afterward; or Sunset Boulevard or Lolita. There's an abstract thing in there that just thrills my soul. Something in between the lines that film*

15) Cf. Greg Hainge, "Weird or Loopy? Specular Spaces, Feedback and Artifice in *Lost Highway's* Aesthetics of Sensation" (pp. 136-159) e Anne Jerslev, "Beyond Boundaries: David Lynch's *Lost Highway*" (pp. 151-164) – ambos in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, eds. Erica Sheen & Annette Davison. (London and New York: Wallflower Press, 2004). Cf. Igualmente Warren Buckland, "Making Sense of *Lost Highway*", in *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, ed. Warren Buckland (Malden, MA; Oxford and Chichester: Wiley-Blackwell, 2009), pp. 42-61.

16) Cf. Sheli Ayers, "Twin Peaks, Weak Language and the Resurrection of Affect", in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, eds. Erica Sheen & Annette Davison. (London and New York: Wallflower Press, 2004), pp. 93 – 106.

17) Cf. Simon McKenzie, "More Deeply Lost: *Lost Highway* and the Tradition of Alienation in Film Noir: An Examination of the Contemporary Phenomenon and its Wider Cultural Significance" (2003), acedido em 12-9-2005 no site THE CITY OF ABSURDITY, <http://www.thecityofabsurdity.com/papers/mckenzie.html> Mais recentemente: Jean Foubert, *L'Art audiovisuel de David Lynch* (Paris: L'Harmattan, 2009), pp. 127-190.

18) Em 2008 surgiu no mercado um livro intitulado *David Lynch: matière, temps et image*, escrito por Éric Dufour (Paris: Librairie Philosophique), o qual aborda a questão da impossibilidade mas sem a articular com o metacinema.

19) É essa a tónica de Guy Astic. Cf. *Le purgatoire des sens – Lost Highway de David Lynch* (Pertuis: Rouge Profond, 2004).

*can do in a language of its own – a language that says things that can't be put into words.*<sup>20</sup>

Refira-se que daí para cá pouco se alterou, havendo talvez uma maior incidência no trabalho da narrativa, mercê do acréscimo de atenção dada a essa matéria no mundo académico pós-moderno. Uma comparação com o filme anterior de Lynch, *Mulholland Dr.* (2001), que o próprio autor considera ser parte de um díptico sobre Hollywood, alertou os investigadores para uma dimensão metacinematográfica que antes nunca fora descortinada, pese embora existir, de modo menos óbvio, desde o primeiro filme do cineasta (*Eraserhead*, 1977, EUA)<sup>21</sup>.

Pareceu-me que talvez fosse importante explorar esta componente abstracta e investir numa análise filmica capaz de conciliar a relação filme/espectador cinematográfico com a explicação de um sentido figurado. Ao rever a obra de Lynch, julguei discernir nela um padrão relacionado precisamente com esta

20) David Lynch, em entrevista a Michael Sragow, “I Want a Dream When I Go to a Film”, *Salon Magazine* (October 1999). Pode ser consultado em linha em: <http://www.salon.com/ent/col/srag/1999/10/28/lynch/index.html> Cf. igualmente David Breskin, “David Lynch”, in *Innerviews: Filmmakers in Conversation* (Boston and London: Faber and Faber, 1992): “[...] it's so beautiful just to leave it abstract. Once it becomes specific, it's no longer true to a lot of people, where if it's abstract there could be truth to it for everybody”, p.69.

21) Tudo começou em 2006 com René Aubron e o seu livro *Mulholland Drive de David Lynch: Dirt Walk with Me* (Crisnée: Yellow Now, 2006), onde se abordam algumas questões relacionadas com a cinefilia (pp.5-17), a reflexividade (pp. 76-91) e a intertextualidade (pp. 92-103), mas a obra não é especificamente sobre o metacinema. As teses de H. Faye McIntire (“In the Absence of the Woman: The Spectator's Presence in Hitchcock's *Rear Window*, Polanski's *The Tenant*, and Lynch's *Blue Velvet*”, Departamento de Inglês da Universidade de Manitoba em Winnipeg, 1990. Dissertação de Mestrado) e de Farida Khali (*Le surcadrage dans le cinéma de David Lynch: Du signe narratif au signe énonciatif*. Sarrebruck: Éditions Universitaires Européennes, 2010. Dissertação de licenciatura pela Universidade de Letras da Universidade de Friburgo, defendida em 2004) centram-se, respectivamente, no lugar do espectador e no enquadramento dentro do enquadramento. Contudo, é o livro de Davide Morello, *David Lynch. Inland Empire* (Alessandria: Edizione Falsopiano, 2009), que mais se aproxima da minha óptica, na medida em que versa a enunciação reflexiva impessoal e a auto-reflexividade, servindo-se de alguns dos teóricos que fundamentam o meu raciocínio. Porém, a sua lógica, apesar de fazer uso das mesmas referências, é muito diferente da minha: prime constantemente a tecla do pós-modernismo e não oferece uma leitura alegórica da obra. Vendo bem, tirando a nomenclatura, são mais as divergências do que as semelhanças face ao meu raciocínio.

matéria<sup>22</sup>. Vislumbrei a hipótese de o *corpus* de longas-metragens deste autor reflectir em termos intradieгéticos a relação possível do espectador de cinema com o próprio filme no decurso da experiência cinematográfica<sup>23</sup>. As obras seriam, pois, alegorias intencionais, radicando a abstracção dos filmes em grande medida nesta componente. Dito de outro modo: a mecânica das personagens (re)duplicava o mecanismo de recepção do vidente cinematográfico, gerando “alegorias do espectador”. Apercebi-me, sobretudo, de que este fenómeno era mais óbvio e funcionava de um modo diferente nos últimos filmes, muito marcados por uma grande modernidade: *Twin Peaks – Fire Walk With Me* (1992, FRA/EUA); *Lost Highway* (1997, FRA/EUA); *Mulholland Dr.* (2001, FRA/EUA) e *INLAND EMPIRE* (2006, FRA/POL/EUA). As afinidades sugeriam um percurso, ou, melhor, o apuro de um discurso meta-espectatorial.

A incidência de uma cada vez maior abstracção, a ausência de linearidade (tanto narrativa, como espacial e temporal) e um acréscimo de trabalho sobre as texturas visuais e sonoras (com mais efeitos de ruptura e estranheza, no interior de uma lógica de repetição) apontavam para um radicalismo da forma que não poderia encontrar-se desligado da tendência para a alegoria do espectador. Portanto, a ousadia estética do cineasta – pautada pela fragmentação, multiplicidade, descentramento, crise identitária, hibridez, revelação dos mecanismos e segredos de produção, intertextualidade, reciclagem nostálgica do *film noir* e do musical - não poderia ser apenas um efeito de estilo, uma marca de pós-modernismo. Acreditei que a reflexividade do texto filmico que assim se evidenciava o fazia com o propósito de *também* evidenciar o espectador – tanto o extra como o intradieгético. Semelhante ostentação criativa não seria a reflexividade irónica e algo *blasé* dos filmes sem discurso, mas sim a cambiante fundamental da própria alegoria. Senti que aí residia a especificidade da abordagem lynchiana, visto que o fenómeno da alegoria do espectador não é

22) Martha Nochimson – em «‘All I Need Is the Girl’: The Life and Death of Creativity in *Mulholland Drive*», in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, eds. Erica Sheen and Annette Davison (London and New York: Wallflower Press, 2004) pp. 165-181 – faz uma leitura alegórica de *Mulholland Dr.*, mas na óptica do criador.

23) A excepção é *The Straight Story* (1999, FRA/GB/EUA), cuja forma filmica é a antítese estética das restantes obras de Lynch (o que confere ao título um duplo significado).

em si mesmo uma novidade, tendo, inclusive, sido filmado de diversos modos por diferentes cineastas ao longo dos tempos: desde o britânico Cecil Hepworth em *How It Feels To Be Run Over* (1901) ao sueco Ingmar Bergman em *Persona* (1966), passando por Alfred Hitchcock, na sua fase americana, em *Rear Window* (1954) (para apenas referir um exemplar de cada grande período da história do cinema).

Desta feita, tornava-se imprescindível analisar um filme de David Lynch como alegoria do espectador, aliando a forma (vanguardista) ao conteúdo (porventura conservador). Escolhi como obra de análise o filme *INLAND EMPIRE*, que julgo ser a súpula perfeita entre a criatividade da forma e a temática espectral que me apraz abordar. Com este filme David Lynch parece alcançar o auge da vertente experimental, sem todavia descurar uma narrativa. Aliás, o “contar de histórias” é um aspecto crucial desta obra, como o próprio cineasta revela em entrevista a David Breskin:

*Sometimes the linear thing isn't really so hot. It doesn't take you underneath the surface and allow for surprise or thrill. But I really believe in a story. How it's told is the key to the whole thing.*<sup>24</sup>

Ao mesmo tempo, o filme dá a ver o papel e o posicionamento do espectador, quer intra, quer extradiegético.

*INLAND EMPIRE* é uma obra que *se* reflecte como construção e artifício, poeticamente inolvidáveis; que *nos* reflecte enquanto videntes extra-fílmicos, assinalando a nossa participação na experiência cinematográfica; e que reflecte ainda ter consciência dessa dupla conjugação ao torná-la o *tema* explícito da sua(s) narrativa(s), nesse facto residindo, precisamente, a alegoria do espectador. Por todos estes motivos, quanto mais o filme se dá a ver, mais manifesta também o espectador – e vice-versa. *INLAND EMPIRE* é, pois, um filme integralmente sobre o regime do cinema, dado que remete para o autor, para o vidente e para o próprio filme (através de aspectos nele inscritos). Ao afirmar que *INLAND EMPIRE* é uma obra inseparável de *Mulholland Dr.* (2001), o próprio Lynch admite que

24) Breskin, *op. cit.*, p. 77.

se trata de um filme metacinematográfico<sup>25</sup>. A natureza institucional da obra é, porventura, mais uma componente da alegoria do espectador e o reforçar de uma tendência já notada no filme precedente do mesmo autor.

### III

É sobre o espectador e a alegoria que lhe diz respeito e o reduplica (“*redouble*”) que resolvi centrar a minha análise, adoptando os restantes aspectos como mais uma componente daquele fenómeno. No entanto, sem a vontade de o filme se mostrar (ou mostrar os princípios do seu funcionamento) nenhuma alegoria do espectador é exequível, pois esta é a amostragem que atravessa em termos visuais e temáticos de uma ponta à outra. Assim: pretendo abordar a reflexividade, mas na óptica do espectador, aplicando-a em termos práticos apenas ao filme *INLAND EMPIRE* e à sua modalidade muito especial de alegoria, dado que este tipo de textos fílmicos varia não só de cineasta para cineasta, mas também de obra para obra.

Todas as alegorias do espectador são *mises en abyme* e *INLAND EMPIRE* não foge à regra. Como tal, a modalidade alegórica expressa por Lynch nesta obra caracteriza-se em primeira instância por uma conjugação de posicionamentos e olhares: o espectador dentro do filme (intradiegético) é o natural correlato do espectador fora dele (extradiegético ou cine-espectador), ocupando o mesmo lugar e vendo exactamente o mesmo. Logo, a pergunta “quem vê?” – muito pertinente num contexto de enunciação fílmica que me parece aqui fundamental – é, neste caso, dirigida a ambos<sup>26</sup>. Estou em crer que a valorização do olhar pode

25) “*INLAND EMPIRE est un film-compagnon de Mulholland Dr. Tous deux traitent de l’industrie du cinéma mais sous un angle différent*” – Lynch em entrevista concedida a Hervé Aubron, Stéphane Delorme e Jean-Phillippe Tessé, “Un sphinx souriant”, *Cahiers du cinéma*, nº 620 (Février 2007), pp. 12-14.

26) O mesmo sucedendo com a pergunta “quem fala?”, já que o filme põe em campo vários narradores, em várias plataformas narrativas diferentes.

ser entendida neste caso como uma referência directa ao trabalho do vidente e ao seu desejo de penetrar na obra.

A alegoria lynchiana tem nesta obra como principal objectivo manifestar alguns mecanismos pelos quais o espectador de cinema se introduz no filme ou é por ela atraído ao seu âmago, em termos fundamentalmente ópticos e narrativos. O sentido figurado expressa o posicionamento real do espectador (fora da obra), mas dando igualmente conta de uma possível *inscrição* do vidente no interior do filme, uma figuração incorpórea que o revela, de certo modo, já lá dentro como presença invisível, a vários níveis<sup>27</sup>. Logo, a relevância maior de *INLAND EMPIRE* como “alegoria do espectador” reside nas características técnicas da *figuração* que empreende, mais do que nela própria. Mostrar o dispositivo e o vidente que ele constrói, revelar o diálogo encetado entre ambos, ou colocar por analogia ficcional o espectador no filme não é muito inovador. O que pode contribuir para uma tal consideração é a natureza ao mesmo tempo dual e aporética da abordagem lynchiana. Deste modo, o filme não se limita a convocar o espectador cinematográfico que somos - o vidente extradiegético sem identidade pré-definida - e a entabular connosco um *diálogo* visual. Tão-pouco se remete à ilustração da presença das personagens espectadoras no interior da obra e do seu *contacto* com o outro lado do filme, o universo não realista da ficção.

*INLAND EMPIRE* é um filme que consegue conciliar ambos os aspectos e ambas as instâncias, inscrevendo uma circunstância *dentro* da outra, mas de modo perfeitamente reversível. A sua reflexividade é, assim, a de um filme que se dá inteiramente a ver (como acto de enunciação), mas de forma dialógica, fazendo depender a sua visibilidade da própria visibilidade do espectador (através de uma representação temática característica da alegoria e de uma presentificação indirecta assegurada pela amostragem do dispositivo). Quanto mais o filme se mostra, mais ele aponta na direcção do vidente, revelando que a segregação dos espaços que caracteriza a experiência cinematográfica (dividida num “lado

---

27) De fora desta minha abordagem ficam todos os aspectos psicanalíticos relativos ao espelhamento psíquico do espectador no filme não imputáveis a uma prática enunciativa (pulsão escópica, identificação especular, narcisismo) bem como ao voyeurismo do espectador de cinema, pois essa realidade é secundária em relação aos factores já referidos. Não pretendo fazer uma análise sobre escoptofilia; porém, não evito a componente onírica e de construção mental presente no filme, por ser um importante factor de enunciação.

de cá” e num “lado de lá”) pode, na realidade, ser um contínuo. O universo da obra estende-se muito para além dela, tanto no mundo do seu fabrico como da sua recepção (assumida aqui como mais um fabrico) e concede ao filme a sua natureza de *produção em acto*. Somos levados a concluir que a obra do autor David Lynch se está a fazer perante os nossos olhos e incluindo-nos a nós também como *conteúdo* fundamental. Por essa razão, aquilo que noutras obras é apenas alegoria aqui é uma verdadeira “aporia do espectador”. Esta só é possível devido à combinação do olhar duplicado – que configura o espaço em duas metades - com a *mise en abyme* de enunciação.

Ainda que a obra toda baralhe sistematicamente as pistas do vidente para aumentar a ambiguidade – e assim fazer a irrealidade do universo filmico em geral reflectir-se melhor - este factor está directamente relacionado com a temática, dependendo de marcas de pontuação e de várias recorrências deliberadamente inscritas no texto filmico e pautadas por uma lógica férrea. Portanto, o brilhantismo formal de *INLAND EMPIRE* não se resume a um efeito de assinatura, mas é, isso sim, um dos discursos metacinematográficos mais sólidos e completos que existem, denotando, a um tempo: (a) o filme como reflexo puro (de uma intencionalidade autoral); (b) o filme como reflexo directo do espectador invisível (revelando a presença implícita do vidente cinematográfico); (c) o filme como reflexo de si mesmo (através da enunciação interna das suas personagens). Este último trabalho de David Lynch consegue assim a proeza de aliar uma componente metafílmica de enunciação da obra e na própria obra a uma vertente metacinematográfica de filme sobre a actividade industrial e o papel do espectador. A complexidade formal de *INLAND EMPIRE* é fruto de uma estrutura cerrada que tende a reflectir a obra (e o vidente) por todos os seus poros, que tende a *cristalizá-la* como cinema auto-reflexivo na óptica do espectador.<sup>28</sup>

28) Para este efeito dois conceitos são fundamentais: a ideia de reflexividade e o mecanismo da enunciação, este último abordado numa perspectiva mais fílmica do que linguística, pois o cinema é dotado de códigos diversos dos da linguagem verbal. Refira-se que neste livro adopto três instâncias diferentes de reflexividade: a da forma/conteúdo narrativo do filme, a do espectador extradiegético, a do espectador no filme. Do mesmo modo, apadrinho outras tantas ocorrências-tipo de enunciação: a do autor subjacente à obra, a da obra em si mesma, a das personagens da obra.

A estrutura do presente livro pretende seguir a própria natureza do cinema: simultaneamente arte visual (que começou por ser) e arte narrativa (em que rapidamente, e de forma deliberada, se transformou). Logo, os aspectos relativos à reduplicação visual e ao olhar antecedem os que se reportam à enunciação narrativa. Embora tendo o cuidado de salientar a reciprocidade de ambos, esta fórmula também se adequa à estratégia do próprio Lynch: o realizador começa por introduzir as personagens num filme intradieético e só depois na(s) história(s) que dele faz(em) parte ou que com ele confina(m).

Na medida em que cada capítulo teórico constitui uma espécie de grelha de análise do filme *INLAND EMPIRE*, cuja abordagem se limita a alguns aspectos bem identificados, faz mais sentido fazer anteceder as apreciações filmicas desses conteúdos que lhe servem de substrato directo. Assim, a primeira parte do livro incide sobre a auto-reflexividade mas numa tónica muito concreta correlacionada com a enunciação autoral. Para a parte II relego todas as considerações sobre o *storytelling* do filme e o modo como este se reduplica e reduplica o espectador. O capítulo 1 explica a importância da especularidade como parte intrínseca da reflexividade e apresenta a minha posição sobre o assunto. Segue-se uma pequena resenha de teorias assinada por alguns dos pensadores mais relevantes da área do cinema, quer eles assumam ou enjeitem essa filiação, antecipando o núcleo duro da especularidade auto-reflexiva, que atribuo a Gilles Deleuze e a Christian Metz. Deleuze, ao defender o hialosigno e a imagem cristal, dois dos signos do cinema moderno, mais voltado para a opacidade do registo, confere, de modo implícito, plena liberdade ao criador para se fazer materialmente sentir na obra através da sua arte. Metz, na sua última obra relevante, publicada em 1991, defende a enunciação como algo que existe intrinsecamente no filme, considerando-a por isso “impessoal”. Metz não deixa, no entanto, de referir que a especularidade remete para o fora da obra, querendo com isto assinalar a existência e o trabalho do autor fílmico como origem das estratégias especulares. Toda esta reflexividade, por mais inerente que seja à própria imagem ou por mais dependente que se encontre do próprio filme, não deixa de contemplar o espectador, pois que não há filme que não lhe seja endereçado, sobretudo quando as obras são alegorias do espectador. Sempre presente, ainda que muitas vezes de modo unicamente pressuposto, há num filme especular mais vidências do que

o habitual. Logo, pode proferir-se como axioma a onnipresença do espectador abstracto, o qual mantém com o filme uma relação determinada pelo próprio sistema, quer a nível institucional, onde o lugar preferencial do visionamento filmico ainda é a sala de cinema, quer a nível mental, completamente interior ao vidente. No fundo, é de duas formas de dependência que aqui se trata: uma óptica, outra escópica. O primeiro capítulo foca-se na componente ocular desta dinâmica, dando especial relevo ao psicanalista Jacques Lacan e à sua teoria do olhar duplicado.

O capítulo 2 medita sobre a reflexividade em *INLAND EMPIRE* em termos institucionais. Contudo, nenhuma análise seria possível sem indicar logo de entrada o modo de construção do filme, explicando a sua aparente complexidade por meio de uma divisão em blocos. Esta estrutura, indispensável ao entendimento da obra e do seu funcionamento interno, encontra-se neste livro em apêndice e deve ser consultada na íntegra, de tal modo é crucial para os raciocínios por mim desenvolvidos e para remissões que efectuo. Dividindo a análise da estrutura em “as partes” e “o todo”, indico não só as características de cada bloco, mas também os *leitmotive* crípticos recorrentes no filme, contribuindo para transformar a obra numa alegoria. Uma vez acometido o labirinto, que se quer tornar mais lógico, passo aos efeitos especulares para explicar de que modo o filme se manifesta de modo cristalino. Dito de outro modo: de que forma a enunciação especular é veículo para um discurso autoral de cunho alegórico. No entanto, este discurso tem uma particularidade de o reflexo e o olhar são reversíveis, transformando a obra numa alegoria de carácter muito especial, a qual remete duplamente para o universo do espectador (e do autor, também ele fora da obra): a alegoria é aporética. Neste âmbito são analisadas ocorrências de imagem cristal e propagação do reflexo segundo Deleuze; de efeitos especulares impessoais, segundo Metz; de olhar duplicado, segundo Lacan. Tudo com o intuito de explicar como o filme revela o vidente.

O capítulo 3 é dedicado à especularidade narrativa e, em particular, ao efeito de *mise en abyme*. Começo por explicar quais as principais características desta “construção em abismo”, de modo a tornar bem claro o conceito com que se lida; só depois indico as suas origens e domínio de aplicação. Partindo do modelo tipológico de Lucien Dällenbach, introduzo as categorias de *mise*

*en abyme* de enunciado e de *mise en abyme* de enunciação, bem como as respectivas subcategorias. Porém, na medida em que o narratologista criou a sua taxinomia para uso no campo da literatura – apesar de grande parte dela ser directamente transponível para a área do cinema – torna-se necessário aprofundar esta questão especificamente na sétima arte, tanto em termos teóricos quanto práticos. Feita essa correspondência, especial atenção é dada à *mise en abyme* aporética (considerada por Dällenbach como sendo o tipo III de *mise en abyme* de enunciado no que diz respeito à forma). Esta modalidade de construção em abismo é, precisamente, a que caracteriza, na globalidade, *INLAND EMPIRE*, funcionando como um contentor de todas as outras modalidades desse efeito especular. Apesar de arquitectadas por um enunciador-mor (o autor abstracto), estas ocorrências carecem de um trabalho por parte do espectador, que assim é duplamente evidenciado na obra. Desta feita introduzo o conceito de ecrã psíquico, proposto por Robert T. Eberwein, o qual implica que um espectador veja, simultaneamente, um filme projectado num ecrã e na sua mente, pois que a experiência cinematográfica desencadeia processos psíquicos do mesmo teor que os do dispositivo que debita o filme. Todavia, em *INLAND EMPIRE*, a *mise en abyme* não funciona independentemente da manipulação temporal, havendo justamente subcategorias de construção em abismo que se articulam com o tempo. É altura de introduzir a noção de fluxo temporal segundo Deleuze e os signos que lhe dizem respeito.

O capítulo 4 começa por defender a importância da narrativa em David Lynch, ideia que em 2006 era contestada por alguns sectores da crítica (aqueles adstritos à materialidade plástica do autor). Tomando como ponto de partida da análise os vários encaixamentos contidos no filme, atendo-me às modalidades de enunciado nele registadas e à sua dimensão algo hermética, fruto do deslocamento e condensação de sentidos de que são alvo. Nesse contexto, várias formas de enunciação são passadas em revista enquanto “representações em abismo”. De seguida volto-me para as modalidades de enunciação, dando especial relevo à aporia e aos seus agentes. Realçando a reversibilidade enunciativa do filme, em que em vez de um só enunciador intradieético (uma personagem) existem dois, reflecto sobre as “impossibilidades” de uma tal obra, que ao mesmo tempo que faz sentido se recusa a fazê-lo por completo. Parte dessas

impossibilidades são de natureza mental, o que reforça a dimensão imagética da obra e a importância que o olhar nela detém. Aqui entra não só a teoria do olhar duplicado numa óptica institucional como também uma aferição do tempo como fluxo não cronológico, contra todas as evidências da física. Por esta razão, não obstante a sua rigorosa arquitetura, o filme permanece irredutivelmente críptico, para desespero dos hermeneutas e para agrado do próprio Lynch.

A estrutura do filme, dada a complexidade da obra em causa e o grau de narrativas auto-encaixadas que detém, não era passível de transmissão por diagrama. Recorri, por isso, a um esquema cromático para melhor clarificação.



Parte I

A AUTO-REFLEXIVIDADE COMO  
ENUNCIACÃO AUTORAL



# Capítulo 1

## O CINEMA DA REFLEXIVIDADE

### 1.1. A reflexividade no cinema, ou o cinema especular

O cinema dito reflexivo - aquele que, em termos genéricos *interroga* as próprias convenções fílmicas, *revelando* o artifício em que se baseia a Sétima Arte <sup>1</sup> – assenta desde logo num paradoxo terminológico. A consulta de um qualquer dicionário revela que o vocábulo “reflexivo” provém do campo da Filosofia, reportando-se à capacidade que o espírito tem de alcançar a consciência e o conhecimento de si através do pensamento.

- *Reflexivo(a)* – (2) *Filos.* Que implica uma tomada de consciência pelo pensamento; que atende às próprias operações do espírito. <sup>2</sup>

É preciso ir ao campo da Física para obter aquilo que é a outra parte da natureza do cinema reflexivo: reflectir uma imagem de si mesmo. Ou seja: mostrar-se, numa óptica verdadeiramente especular.

- *Reflexibilidade* – (1) *Fís.* Qualidade de reflexo; propriedade do que é passível de ser reflectido.

---

1) “*Reflexivity* [...] *points to its own mask and invites the public to examine its design and texture*”. Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (New York: Columbia University Press, 1992), p.1.

2) *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA* (Lisboa: Editorial Verbo, 2001). O *Dictionnaire de la langue philosophique* (1969), citado por Lucien Dällenbach em *Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme* (Paris: Éditions du Seuil, 1977), p. 60, vai no mesmo sentido referindo a reflexividade como “a mente voltando-se para os seus próprios actos ou acções”.

[O Espectador (*In*)Visível:  
Reflexividade na óptica do espectador em *INLAND EMPIRE* de David Lynch, pp. 25 - 64]

- *Reflexível – Fís.* Que se pode reflectir; que é susceptível de flexibilidade.
- *Reflexo – Fís.* Reflexão da luz, do som...<sup>3</sup>

De tal modo o fenómeno reflexivo é transversal a todo o cinema, que as definições utilizadas para o descrever tendem a ser vagas. Importa, pois, escavar mais fundo e procurar uma explicação que dê conta da sua verdadeira e dupla essência.

Provém de Jacques Gerstenkorn, num ensaio intitulado “A travers le miroir”, a mais curta e incisiva explicação de reflexividade que encontrei: “[...] *la réflexivité apparaît d’abord comme un phénomène protéiforme dont le plus petit dénominateur commun consiste en un retour du cinéma sur lui-même*”<sup>4</sup>. Todavia, o próprio Gerstenkorn reconhece, implicitamente, a insuficiência da explicação, pois quase de seguida refere que é necessário resistir à tentação dos extremos: a maximalista, de considerar todos os filmes como auto-reveladores, mas também a minimalista, de conceber como reflexivas apenas as obras que versam, de forma directa, o cinema<sup>5</sup>. Na categorização efectuada por este autor, aliás, o “mundo do cinema” ocupa uma parte muito diminuta da listagem de hipóteses reflexivas. Entre as restantes ocorrências por ele recenseadas contam-se: (a) marcas de enunciação cinematográfica (que permitem apreender o cinema como linguagem); (b) todos os jogos de espelhos intrafílmicos levados a cabo pela obra para convocar outros filmes (“reflexividade heterofílmica”) ou o próprio filme (“reflexividade homofílmica”).

3) *Ibidem*. O prefácio da obra de Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, *op. cit.* traça a radiografia das origens do vocábulo (do latim *reflexio/reflectere*), a sua apreensão por diversos domínios do conhecimento e da arte (filosofia, psicologia, literatura, gramática, linguística, artes plásticas) e o seu alcance generalizado: “*Reflexivity exists wherever language-using human beings ‘talk about talk’ i.e. wherever they reflect on consciousness, language, art and communication*” (p.xiii).

4) Jacques Gerstenkorn, “A travers le miroir”, *Vertigo*, nº 1 (número temático intitulado “Le cinéma au miroir”, 1987), p. 7.

5) “*Il faut d’emblée résister à la tentation des extrêmes: la tentation minimaliste, qui tend à réduire la réflexivité aux seuls films qui parlent explicitement du cinéma; la tentation maximaliste pour laquelle aucun film (considéré globalement) ne saurait échapper à la réflexivité [...]*”. *Ibidem*, p.7.

O banalizado “cinema sobre o cinema” em que – erradamente - se pensa quando se fala de obras reflexivas é, afinal, a ponta de um icebergue de gigantescas proporções. Logo, condicionamentos ideológicos à parte, não se pode reduzir a vertente cinematográfica reflexiva aos relatos que a indústria produz de si mesma, quer em termos sociais, quer em termos técnicos. Não se pode, igualmente, cair na tentação de julgar como reflexivos todos os filmes, dado que nem todas as obras detêm consciência da sua especularidade intrínseca nem a veiculam de forma consistente e duradora. Torna-se fundamental encontrar um meio-termo, que, na minha opinião, se pode exprimir do seguinte modo:

Filmes reflexivos são todos aqueles que expõem, de uma forma consciente e integral, algo sobre a problemática do cinema. Correspondem a uma extrema especialização dentro daquilo que é a própria tendência da Sétima Arte como um todo: manifestar-se perante um espectador.

Na medida em que cada exemplar filmico se dá a ver, pressupondo pelo menos a existência de um vidente, cada filme feito poderia ser inserido na categoria reflexiva, não fora a intenção *explícita* por parte do autor de o fazer, marcando uma posição (narrativa, ideológica ou estética) sobre o próprio *regime do cinema*. Trata-se de um discurso, portanto, endereçado a terceiros. Logo, parece-me legítimo considerar o espectador como parte integrante do regime do cinema. De uma forma ou de outra, todos os filmes o espelham e reclamam a sua cumplicidade.

## 1.2. As bases da teoria especular

Vários teóricos, de várias áreas do saber, analisam a reflexividade (ou alguns dos seus aspectos) como um fenómeno constitutivo da matéria cinematográfica. Exploram, no fundo, a natureza especular do meio e a capacidade que o filme tem de se manifestar, em si mesmo... como imagem, como filme, como cinema ou como evidência da posição do espectador – mas nunca como reprodução directa do real. A este respeito, Robert Stam observa: “*Reflexivity subverts the*

*assumption that art can be a transparent medium of communication, a window on the world, a mirror promenading down a highway*"<sup>6</sup>.

Aliás, é Robert Stam quem usa o termo “reflexividade” em moldes mais continuados e quem resume todas as possibilidades do género, abordando o cinema como texto e como processo industrial/artístico (no qual se inclui o espectador). Dentro de várias das categorias, opera uma distinção clara entre os filmes que têm algo para dizer/mostrar sobre o cinema e aqueles que têm algo para mostrar/dizer também no cinema (isto é, no seu próprio corpo filmico). O autor não esconde a sua parcialidade por estes últimos, que proferem um discurso sobre a Sétima Arte em geral ao mesmo tempo que se dão a ver em termos materiais como prática filmica. Para reforçar a dupla exposição a que eles se encontram sujeitos, aplica-lhes o título de “auto-reflexivos” (“*self-reflexive*”), por oposição aos outros, que considera meramente “reflexivos” (ou seja, dotados de uma natureza mais descritiva, embora ideologicamente formatada pela instituição económica geradora).

Ambos os termos usados por Stam ficaram conotados, respectivamente, com cinema moderno (por definição, auto-consciente) e cinema clássico. Na prática, esta conotação é falaciosa, pois desde muito cedo a actividade produziu obras auto-reveladoras dos seus próprios processos constitutivos, bem como do contacto dialógico que entabulavam com o vidente. Ainda hoje a actividade produz filmes em que os métodos de feitura e recepção surgem apenas como pano de fundo ou banal ilustração. O próprio Stam, ao afirmar que o coeficiente de exposição filmica intencional varia de acordo com vários factores, reconhece implicitamente que a cronologia não é o único factor determinante da auto-reflexividade<sup>7</sup>. Não basta a época a que a obra corresponde, há que somar-lhe também o autor da qual ela emana e, porventura, a respectiva poética.

6) Stam, *Reflexivity in Film and Literature...*, introdução (p.xi). O sublinhado é meu.

7) Embora também reconheça no pós-modernismo uma maior propensão para a auto-reflexividade, ali utilizada como regra e não como excepção – em *Film Theory: An Introduction* (Malden, MA; Oxford, UK; Carlton, Australia: Blackwell Publishing, 2000). Para um traçado histórico desta matéria veja-se a tese de doutoramento de Deborah A. Walker, “Self-reflexivity and the Construction of Subjectivity in Contemporary French Cinema (Alain Resnais)”. Tese de doutoramento em Humanísticas (Departamento de Francês – especialização em Cinema) pela Universidade de Auckland, 2001. Neste trabalho Walker analisa a evolução de tratamento do

Gloria Withalm, num ensaio curto mas decisivo (por ser uma das mais completas categorizações sobre a matéria) afasta-se ligeiramente dos dois termos-chave de Stam e respectivos pressupostos cronológicos, mas conserva-lhes a essência. A tipologia desta autora separa, à partida, a abordagem do cinema em duas vertentes: (a) o *processo* cinematográfico (onde se incluem as modalidades de produção <sup>8</sup>, distribuição e consumo/recepção); (b) o *produto* dele resultante (a modalidade textual) <sup>9</sup>. Distingue, porém, no interior de cada uma delas, um conjunto de filmes que abordam o cinema na temática – obras “auto-referenciais” (“*self-referential films*”) - de outro conjunto de obras que o fazem em si mesmas – “filmes “auto-reflexivos” (“*self-reflexive films*”). Se no primeiro caso um filme mostra histórias sobre a actividade e chama a atenção do espectador para os códigos cinematográficos, no segundo expõe o filme no *próprio filme*.

Tanto Jacques Gerstenkorn como Christian Metz propõem nomenclaturas alternativas à mais divulgada (a de cinema reflexivo e auto-reflexivo) <sup>10</sup>. Ambas são, por um lado, menos cronologicamente determinadas e, por outro, integram melhor uma abordagem do cinema como acto de enunciação. No entanto, para Gerstenkorn este último factor é apenas sinónimo de acto de produção e/ou de linguagem cinematográfica ostensivamente exposta, ao passo que na óptica de Metz este conceito tem, por um lado, um significado mais abrangente e, por outro, mais reduzido. Assim, a enunciação metziana tanto incorpora todos os mecanismos institucionais e filmicos que são reduplicações, como descarta certos aspectos da actividade e algumas práticas filmicas (entre as quais se

---

sujeito ao longo dos tempos no cinema francês, estabelecendo um paradigma de auto-reflexividade que vai do cinema especular de Méliès à reflexividade pós-moderna de, por exemplo, um Olivier Assayas, em *Irma Vep* (1996, FRA). Cf. quadro completo na página 85 da tese de Walker.

8) Para todas as fases do ciclo produtivo.

9) Gloria Withalm, “‘You Turned off the Whole Movie!’ - Types of Self-Reflexive Discourse in Film”, 2000. Acedido em linha, a 16-3-2007, em <http://www.uni-ak.ac.at/culture/withalm/wit-texts/wit00-porto.html> Comunicação intitulada “The Self-Conscious Screen – Aspects of Reference to the Movies in the Movies”, proferida na Conferência: *Perception and Self-Consciousness in the Arts and Sciences*, International Conference under the auspices of the IASS-AIS (26-28 Setembro, 1995). Associação Portuguesa de Semiótica, Porto.

10) Para um resumo da posição de Gerstenkorn, cf. “À Travers le miroir”, *op. cit.* Sobre o postulado teórico de Christian Metz irei falar mais à frente.

contam a metáfora reflexiva, a que Gerstenkorn dá bastante relevância). É com os limites e a razão de ser da nomenclatura de Metz que mais me identifico e será, portanto, essa que utilizarei prioritariamente no decurso deste livro.

Christian Metz parte da convicção de que a reflexividade assumida se divide em metacinematográfica, quando o filme espelha factores relativos à prática cinematográfica em geral, e metafílmica (ou “discursiva”), quando o filme reflecte factores atinentes à sua própria construção como filme <sup>11</sup>. Todas as obras que versam o regime do cinema, de forma directa ou figurada, não podem deixar de ser tabeladas como metacinematográficas, mas só algumas dentre elas poderão ser reconhecidas como metafílmicas. Inversamente, nem todas as obras que expõem os seus mecanismos textuais, revelando a matéria fílmica com que são produzidas (obras metafílmicas), têm necessariamente de conter um *discurso*, figurado ou explícito, sobre o regime do cinema. Embora menos divulgada, a terminologia de Metz possui a vantagem de ser mais operativa e maneável em circunstâncias – não tão pouco frequentes como isso - em que uma obra se insere em ambas as categorias e com igual relevância, como é o caso de *INLAND EMPIRE*.

Uma obra pode ser alvo de ambos os tratamentos, acumulando traços de metacinematografia com uma abordagem formal ou ideológica declaradamente metafílmica. É o caso das obras *Le Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963, FRA/ITA), *8 ½* (Federico Fellini, 1963, ITA/FRA) e *Persona* (Ingmar Bergman, 1966, SUE), todas elas registos explícitos sobre o mundo do cinema e exemplares incontestáveis da modernidade fílmica. De certo modo, uma obra que se mostra revela também a arte em que se inscreve, embora nem todas optem por fazê-lo explicitamente.

Aliás, pode defender-se que quanto mais metafílmica for uma obra que tenha o cinema na temática, maior interesse terá como representação metacinematográfica, já que consegue *reflectir* esta arte de três modos diferentes, mas concomitantes: como amostragem simples (filme sobre filmes), como narrativa em sentido lato (exposição discursiva) e como técnica impressa no tecido fílmico (matéria cinematográfica). Ou seja, concilia a reflectividade com

---

11) Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1991).

a reflexividade e a auto-reflexividade intrínsecas gerando, por seu turno, uma maior consciência destas matérias no espectador. Curiosamente, a percepção do vidente é também uma auto-percepção porquanto este integra o universo cinematográfico de pleno direito. Quanto mais o cinema (auto)reflexivo se mostra, mais ele reflecte na verdade o espectador abstracto; mais o faz ver-se como uma (*in*)visível realidade filmica, simultaneamente presente no filme e dele alheado.

### A imagem reflexiva segundo Deleuze

Gilles Deleuze, em *Cinéma 2 – L'image-temps*, subscreve a opinião generalizada de que o cinema moderno se caracteriza por um suplemento de reflexividade<sup>12</sup>. Todavia, o seu raciocínio singulariza-se quando afirma que essa característica é intrínseca à constituição da própria imagem.

Para o filósofo, a imagem moderna é por natureza dúplice em si mesma, não se podendo destrinçar cada um dos pólos que a constitui. Logo, o reflexo é interno à imagem “bifacial” e está nela contido: “[...] *l'image actuelle a elle-même une image virtuelle qui lui correspond comme un double ou un reflet*”<sup>13</sup>. Deleuze serve-se de uma metáfora, que vai buscar a Henri Bergson, para afirmar que a imagem moderna é uma “imagem em espelho”. A face actual (presente, visível) reflecte a face virtual (invisível mas pressuposta), num processo de espelhamento “simétrico, consecutivo ou mesmo simultâneo”<sup>14</sup>. As duas faces são, portanto, reversíveis: cada uma delas adopta o papel da outra. A imagem actual torna-se virtual (passando para segundo plano) e a imagem virtual transforma-se em real (ganhando destaque ou, de certa forma, *assumindo-se ao espelho*) num processo de ratificação mútua.

A estas “figuras cristalinas” (imagens que *se reflectem*) atribui o filósofo, na sua taxinomia de signos, o nome de “hialosignos”. Elas são o denominador


12) Gilles Deleuze, *Cinéma 2 -L'image-temps* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1985).

13) *Ibidem*, p.92.

14) *Ibidem*.

comum mínimo da indistinção ou indiscernibilidade (“*indiscernabilité*”) que caracteriza o cinema moderno na óptica de Deleuze. Um desses signos apontados como exemplo pelo autor é fundamental para uma análise de *INLAND EMPIRE*, a obra mais “cristalina” de David Lynch até à data. Refiro-me ao desdobramento natural a que está sujeito o actor, porquanto a sua identidade social (o seu “papel público”) espelha e/ou alterna com o papel que ele representa (como personagem ficcional, no filme), sendo que quando um se assume o outro apaga-se.

Como se vê, o espelhamento deleuziano possui um imperativo básico: a reflexividade não pode ser estática; é obrigatório haver uma transição de uma à outra face da imagem. Assim, toda a imagem cristalina é estruturalmente um “circuito” (“*circuit*”). É o conjunto das permutas entre lados que forma o objecto. Esta “troca” processa-se a três níveis:

- actual/virtual;
  - cristalino/opaco;
  - germe/meio.
- 
- funcionam de um modo similar

Nos dois primeiros níveis trata-se da aquisição de uma maior preponderância ou *visibilidade* de uma face da imagem sobre a sua face gémea. Embora Deleuze nunca o afirme, pode-se considerar como “actual” a face (mais) activa do cristal e como “virtual” aquela que está (mais) dependente da outra e um pouco ofuscada por ela (uma imagem em espelho, embora não literalmente *ao* espelho). A imagem actual, que é visível e límpida, é remetida ao obscurantismo sempre que fica em segundo plano ou é atirada para fora de campo.

No último nível aludido está em causa uma propagação do reflexo. A imagem, que contém uma duplicidade imanente, vai relacionar-se com um meio, já de si dotado de propriedades e características reflectoras (ainda que possa não estar a usá-las). É no movimento mais geral – a transição de uma só imagem, embora bifacial (“*le petit germe cristallin*”) a um universo inteiro (“*l’immense univers cristallisable*”) – que a obra que contém estas imagens fica toda ela contaminada pela reflexividade, reduplicando inúmeras faces em inúmeros sentidos. O meio torna-se visível *enquanto cristal*. Diz-se, pois, que

é “cristalizado”. É precisamente com este fenómeno que se atinge o signo mais nobre da reflexividade segundo Deleuze: a “imagem-cristal”.

Cada um dos supra-referidos níveis de permuta (tomando os dois primeiros, para este efeito, como um só) corresponde, *grosso modo*, a uma das modalidades de enunciação metafílmica: o filme NO filme e o filme DO filme, como se lhes referiu Christian Metz. A primeira modalidade, que Deleuze designa por “obra em espelho” (“*l’oeuvre en miroir*”) <sup>15</sup> – a obra reflectida na obra – tem por princípio as imagens bifaciais, procedendo directamente do próprio hialosigno especular. Contempla todas as inclusões encaixadas, sejam elas filmes no interior do filme ou obras de outra natureza, como peças de teatro, espectáculos ou pintura. O filósofo refere como exemplo a obra *Sherlock Jr.* (Buster Keaton, 1924, EUA), indispensável numa mini-filmografia elementar da história do cinema reflexivo na óptica do espectador. A segunda modalidade de enunciação apontada por Deleuze é a “obra em germe” (“*l’oeuvre en germe*”) ou obra em plena feitura – derivada precisamente da imagem germinal e caracterizada pelo facto de os elementos constituintes desse universo serem totalmente indiscerníveis <sup>16</sup>. O exemplo mais flagrante referido pelo pensador é a obra-prima de Federico Fellini, *Otto e mezzo* (1963, ITA/FRA), que me serve, nalguns aspectos, de ponto de comparação com *INLAND EMPIRE*.

Deleuze considera, aliás, o *maestro* italiano como o sumo representante de uma tendência da imagem-cristal: a do cristal em formação (ou crescimento). Na *oeuvre* de Fellini, diz-nos Deleuze, o espelhamento está sempre a propagar-se a todo o universo fílmico. As *imagens*, tanto ópticas como sonoras, chamam a atenção para o seu conteúdo e conseqüentemente para o filme todo (“cristalizam-no”). Os filmes de Fellini revelam, pois, a reflexividade em infinito processo de multiplicação. O germe que se imiscui num meio, forçando-o a cristalizar-se, é uma “entrada” – ou seja, um princípio constitutivo do filme como filme (entenda-se, cristalino):

15) *Ibidem*, p. 103.

16) “*L’oeuvre en germe*”... “[...] *c’est le film qui se prend pour objet dans le procès de sa constitution ou de son échec à se constituer*”, *Ibidem*, p. 102.

*La question n'est plus de savoir ce qui sort du cristal et comment, mais au contraire, comment y entrer. C'est que chaque entrée est elle-même un germe cristallin, un élément composant.*<sup>17</sup>

Em Fellini estas entradas são verdadeiros nichos, recantos, janelas, portas para outras dimensões, contribuindo para que o universo filmico seja todo ele reflexivo. A maior parte delas, depreende-se, é psíquica e geográfica. Fiquemos pelas seguintes: percepção, memória (que em Fellini tende a manifestar-se sob a forma de recordações de infância), sonho/pesadelo, devaneio (o típico “sonhar acordado”), fantasia, desejo, *déjà-vu/déjà-vécu*, dedução, números ou atracções espectaculares (em que o universo circense marca uma presença quase constante). O resultado previsível seria um gigantesco caos, mas não. Atrás da aparente anarquia existe uma mecânica de construção rígida, sendo algumas das entradas deliberadamente abortadas para não se inibir a legibilidade integral da obra.

### A enunciação reflexiva (ou impessoal) segundo Metz

Para Christian Metz, em *L'énonciation impersonnelle, ou Le site du film*, a reflexividade é a principal característica da enunciação cinematográfica. É nesse sentido que usa explicitamente a palavra e não como correlação de subjectividade entre um produto (a obra) e o indivíduo humano ao qual ele se destinaria, que nessa circunstância seriam, respectivamente, a “fonte” (“*foyer*”) e o “destino” (“*cible*”) da enunciação. “*L'énonciation est l'acte par lequel certaines parties d'un texte nous parlent de ce texte comme d'un acte*”, afirma Metz<sup>18</sup>. O texto filmico revela-se, portanto, como um *processo* (ou seja, como produção). O mesmo é dizer que a tónica está no próprio filme e nas condições da sua materialidade.

17) *Ibidem*, p. 117.

18) Metz, *L'énonciation impersonnelle, op.cit.*

Em sentido lato, todo o cinema se dá a ver, sendo por isso todo ele reflexivo. Os mecanismos gramaticais expõem, já de si (numa forma ou noutra), o filme como filme. No entanto, a verdadeira reflexividade implica, segundo Metz, também uma “reduplicação” (“*redoublement*”) do universo extra-filmico no mundo do filme. Dito de outro modo: sempre que dentro do filme esteja espelhada alguma coisa que exista totalmente *fora* dele, estamos em presença de uma enunciação reflexiva. Esta reflexividade manifesta-se sob a forma de um corpo estranho no interior do filme, uma espécie de enclave proveniente do mundo dos autores da obra – logo, situado *para além* do ecrã do filme e da sala do espectador.

Na perspectiva de Metz, pode haver reflexividade sem enunciação; basta que os filmes não mostrem processos nem sejam reduplicações – os dois factores imprescindíveis do seu sistema teórico. É o que sucede, por exemplo, nos filmes sobre o meio ou os bastidores do cinema, mesmo quando recriam rodagens (pois a sua especularidade limita-se ao tema); nos *remakes*, paródias ou *pastiches* (dado que solicitam a memória de outros textos que, todavia, não contêm); nas alusões intertextuais. Porém, haverá sempre enunciação reflexiva (ou “auto-reflexividade”) quando o filme se expuser muito para além da simples revelação dos códigos por que se pauta (como um processo técnico e não apenas gramatical), convocando para dentro de si a instância autoral (o outro lado do filme que fica dois níveis arredado dele, porque situado, inclusive, para além do auditório de visionamento).

Algumas modalidades a que Metz dedica especial atenção ao longo das páginas do seu livro, são particularmente relevantes para mim, por dois motivos, relacionados entre si: (1) evidenciam melhor a presença do espectador de cinema; (2) têm aplicação mais imediata no filme *INLAND EMPIRE*, meu principal objecto de estudo e uma assumida alegoria do espectador <sup>19</sup>:

- *Mise en abyme*;
- Filme(s) no filme;
- Amostragem do dispositivo;

19) As outras modalidades abordadas por Metz são: voz *off*, intertítulos e cartões, ponto de vista (P.O.V.), sinais de pontuação e intervenção não neutra, imagens neutras.

- Enquadramentos no enquadramento;
- Uso de espelhos;
- Interpelação directa do espectador por meio de olhares para a câmara.

A *mise en abyme* (em português: construção em abismo) é a forma mais acentuada de reflexividade cinematográfica, chegando mesmo a ser integralmente confundida com ela: “*D’ordinaire, réflexivité et mise en abyme son considérées, sinon comme synonymes, du moins comme largement coextensives*”<sup>20</sup>. No entanto, para que se possa falar de construção em abismo é preciso que o filme reduplicado seja o *próprio filme*. Ou seja, é forçoso que no filme “primeiro” (extradiegético ou filme global) se venha inscrever um filme “segundo” (intradiegético ou filme no filme) que é, afinal, o mesmo. Desenvolverei melhor esta problemática no terceiro capítulo, numa perspectiva de cariz eminentemente narrativo.

No caso dos filme(s) no filme, a obra segunda inscrita na primeira pode ser diferente daquela ou não. Se o não for, então estaremos em presença de um filme no filme que é também uma *mise en abyme*. O mecanismo de filme incluso é considerado por Metz como uma “figura reflexiva tipo”, pois aqui a reduplicação é aparente e assumida: o filme é projectado sobre uma tela, o que lhe confere um destaque institucional óbvio. Aliás, Metz afirma, de modo categórico, que para serem considerados filmes no filme os enclaves têm de estar terminados e ser preexistentes à obra onde surgem incluídos, pretendendo desta feita distingui-los de um filme a ser rodado<sup>21</sup>. Não nega, contudo, as afinidades que este processo detém com outras ocorrências não projectadas em tela intradiegética, tais como o caso, a nível psíquico, do *flashback* ou das memórias, bem como, a nível diferente, de outras manifestações artísticas, como seja uma peça de teatro encaixada no filme primeiro.

Metz considera que as ocorrências de filme no filme se podem agrupar em três grandes categorias, consoante o tipo de relação que o filme segundo estabelece com o filme primeiro:

20) Metz, *L'énonciation impersonnelle.*, p. 94.

21) Portanto: para este teórico, as cenas da equipa no acto de filmagem não constituem episódios de filme no filme.

- Reduplicação simples (a mais pura)
- Enredo múltiplo (“*intrication multiple*”)
- Dupla reduplicação (a mais perfeita).

Na reduplicação simples a relação mantida entre um filme e outro está bem balizada e absolutamente circunscrita (a um ponto ou vários, mas muito precisos). No segundo caso, que constitui uma hibridação simples, ambos os filmes estabelecem uma relação de verdadeira alternância estrutural (muitas vezes reflectida na temática), mas mantêm uma autonomia relativa (com o filme encaixado a subordinar-se, todavia, ao filme primeiro). Na última das reduplicações, que constitui uma hibridação complexa, duas camadas textuais mesclam-se de forma perfeita. Neste caso, a convivência entre ambos os filmes – que não podem ser destrinchados, de tal modo se interpenetram - não é ocasional, é permanente, e faz sugerir algo parecido com um “filme através do filme”:

*Avec le redoublement parfait, le retournement sur soi-même, le film ‘premier’ se tisse à travers un autre qui n’est pas vraiment autre, et qui n’est pas vraiment ‘dans’ l’autre. Malheureusement, ‘film à travers le film’ est une expression impossible.* <sup>22</sup>

Entre as possibilidades apontadas por Metz para esta última manifestação reflexiva contam-se: (a) o filme feito de filmes, mormente aqueles que são constituídos por uma corrente de consciência do protagonista (como *Stardust Memories*, de Woody Allen, 1980, EUA, que não é outra coisa senão uma homenagem ao filme maior de Fellini, o *8 ½*); (b) a interactividade entre o filme primeiro e o filme segundo (como a que ocorre em *Sherlock Jr.*, de Buster Keaton, 1924, EUA); (c) a simbiose em que o filme no filme é, afinal, o próprio filme, como sucede em *Celovek c kinoapparatom / O Homem da Câmara de Filmar* (Dziga Vertov, 1929, URSS) e *8 ½* (Federico Fellini, 1963, ITA/FRA).

No outro pólo do processo técnico inerente à prática cinematográfica encontra-se a noção de “dispositivo”, mais concretamente a sua “amostragem”.

<sup>22</sup>) Metz, *L'énonciation impersonnelle*, p. 98.

Metz, enquanto “teórico do aparelho”,<sup>23</sup> detém nesta matéria uma posição não inteiramente condizente com a terminologia do homem que pela primeira vez usou a expressão “dispositivo”: Jean-Louis Baudry<sup>24</sup>. Com efeito, Metz considera como “dispositivo” (“*dispositif*”) tudo aquilo que existe do lado da constituição da obra (“*le filmant*”) e dá corpo ao filme (“*le filmé*”); ou seja, aquilo que se não pode ver directamente na imagem. Isto engloba os espaços da produção e da recepção e tudo o que deles faz parte: a câmara de cinema, o equipamento de som, a película, o projector, as cadeiras da sala de projecção, as pessoas e claro, o ecrã. Entre as utilizações mais comuns de amostragem do dispositivo fornecidas pelo próprio Metz contam-se:

- A presença metafórica constante e múltipla de equipamentos e processos, próprios de filmes que mostram a produção de filmes (sobretudo no acto de rodagem);
- A revelação do próprio dispositivo captor em pleno acto de registo (ou seja, a objectiva da câmara que faz o filme);
- A alegoria espectacular.

Metz esclarece, no entanto, que a amostragem plena do dispositivo não é nunca uma marca de enunciação autoral: “[...] *le film, même émancipé, ne saurait faire coïncider en lui le produit et la production, mais seulement, en un geste mimétique, le produit et la mise en abyme de son procès*”<sup>25</sup>. Na

23) Pertencendo ao grupo dos académicos semiologistas para quem a aparelhagem técnica era tida como condicionante máxima da recepção do espectador, tanto em termos emocionais como ideológicos: Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Comolli, Laura Mulvey, Louis Althusser, entre outros.

24) Baudry fê-lo num ensaio de 1975 – intitulado “Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité”, *Communications* n° 23, 1975, pp. 56-72 – muito discretamente numa nota de rodapé: “*D’une façon générale, nous distinguons l’appareil de base, qui concerne l’ensemble de l’appareillage et des opérations nécessaires à la production d’un film et à sa projection, du dispositif, qui concerne uniquement la projection et dans lequel le sujet à qui s’adresse la projection est inclus. Ainsi l’appareil de base comporte aussi bien la pellicule, la caméra, le développement, le montage envisagé dans son aspect technique, etc. que le dispositif de la projection. Il y a loin de l’appareil de base à la seule caméra à laquelle on a voulu (on se demande pourquoi, pour servir quel mauvais procès) que je le limite*” (nota de rodapé 2).

25) Metz, *L'énonciation impersonnelle*, p. 86.

acepção metziana, portanto, o “dispositivo” integralmente exposto é sempre um dispositivo ficcional ou, no mínimo, diegetizado (exceção feita ao ecrã). Mesmo quando os filmes aparentam revelar o “atrás da câmara”, fazendo com que esta proceda a um inusitado movimento à retaguarda, o qual descobre atrás do filme feito os seus aparentes feitores, aquilo que é revelado é uma reduplicação fictícia. A câmara assim descoberta é um adereço e não a própria câmara de registo; essa continua sempre *atrás*, a permitir que haja filme. Toda a equipa assim visível, ainda que possa ser a verdadeira, encontra-se forçosamente inactiva, adquirindo contornos de figuração. Metz é lapidar: na sua perspectiva, à frente da câmara de registo só pode estar uma coisa – “material profílmico” (portanto, diegético). Ao material profílmico duplamente diegético, situado à frente de duas câmaras (a de registo, primeiro, e a ficcional, depois), este autor atribui a designação de material “*profilmique étranger*”. Um diagrama ajuda a perceber melhor esta questão.

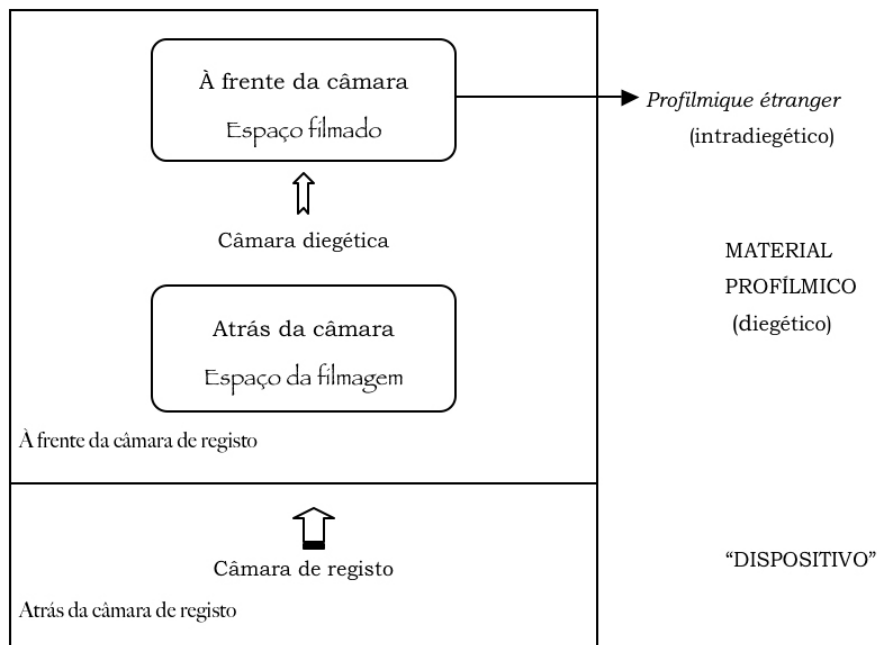


Diagrama 1 - Modalidades de material profílmico

O verdadeiro “atrás das câmaras” é um espaço virtualmente inatingível – porque situado num outro tempo, para sempre diferido, e num outro local físico, o *plateau* de rodagem. Logo, de cada vez que o “dispositivo” se revela directamente, revela-se (na opinião de Metz) como material profilmico <sup>26</sup>. Os verdadeiros “bastidores” da rodagem - o espaço da produção, em sentido lato, e o atrás da câmara, em sentido restrito - permanecem invisíveis.

A câmara de registo só pode surgir na imagem por simulação, nunca de forma integral e directa. Sem a mediação de uma superfície espelhada é impossível ver a máquina que faz a obra, como denotou Jean-Luc Godard, para quem o único filme verdadeiramente honesto consistiria num aparelho captor a filmar-se a si mesmo ao espelho <sup>27</sup>. Logo, menos representativa em termos corpóreos, mas porventura mais eficaz como alusão ao “lado de cá” do filme, é a utilização de uma outra superfície especular, nomeadamente uma superfície vidrada, a qual permita denunciar a colocação da objectiva *face* aos elementos que regista. Este efeito pode mesmo ser obtido através de técnicas de filmagem que intencionalmente destruam, em moldes ópticos, a “transparência” do cinema clássico (e o correspondente “encantamento” do vidente), como sejam o *flare* (luzes parasitas que incidem directamente na objectiva) e o contraluz. Neste caso, trata-se de uma amostragem implícita do dispositivo de registo, ele próprio não menos implícito.

Uma tal subtilidade não pode ser imputada aos enquadramentos no enquadramento e aos espelhos vistos directamente na imagem dos filmes, os quais prefiguram de modo explícito o vidente cinematográfico e a sua relação óptico-escópica com o filme. Os quadros no quadro são ecrãs segundos – guarnições metafóricas colocadas no interior da diegese com o único intuito de

---

26) Esta acepção de profilmico é sinónima de “à frente da câmara”. Ainda que se possa reportar a uma filmagem em curso, estas imagens encontram-se do lado do filmado (“*filmé*”), constituindo um enunciado filmico e não uma enunciação directa do autor da obra. O “dispositivo” é o seu exacto oposto – o verdadeiro atrás das câmaras. Os dois conceitos tendem a ser confundidos entre si em filmes que, como é o caso de *INLAND EMPIRE*, incluem filmagens internas e vários espelhamentos.

27) O que o cineasta não referiu é que tal propósito resultaria apenas numa obra aprisionada àquele ponto do espaço ou em ligação directa com ele (em frente à superfície especular), obliterando qualquer hipótese de enredo para além dessa duplicação perpétua. De certo modo, o filme perfeito provocaria a morte do espectáculo, tal como o reflexo aquático de Narciso despoletou a sua mitológica perdição. A câmara reflectida seria, pois, um triste eco do aparelho de registo.

revelar o ecrã de projecção e, conseqüentemente, a (auto) enunciação operada pelo filme a partir dele <sup>28</sup>. Não reduplicam apenas a bidimensionalidade, o formato/proporções e outras propriedades técnicas do ecrã; reduplicam também o mecanismo psíquico que nele se encerra, a mediação operada entre filme, como lugar de partida, e espectador, como lugar de chegada. Na sua dimensão textual (que, como factor de enunciação, é a que interessa a Metz), os espelhos servem para prolongar o espaço da representação num espaço *off*, situado num além filme indefinido. Quando os espelhos são reflectores da pessoa que os contempla (o sujeito do olhar), opera-se uma reflexão em ambos os sentidos do espaço: o espelho relança o olhar de quem mira. O olhar do sujeito intradieético vira-se para o *lado de cá*, fazendo com que o espaço se dobre sobre si mesmo: projecta simultaneamente a imagem do corpo do vidente e o olhar que lhe corresponde. Quando os espelhos são não reflectores de quem a eles se contempla (portanto, auto-reflectores) operam sobretudo uma difracção da imagem e geram outro(s) enquadramento(s) interno(s).

Entre as várias formas que o filme possui de interpelar o espectador de cinema conta-se ainda um outro olhar: o directo para a câmara <sup>29</sup>, que, na opinião de Metz, provoca um efeito de espelho que tem por condão apontar *directamente* o dispositivo da própria obra no local que ele verdadeiramente ocupa: fora do filme (e extra-diegese), o que não sucede com nenhum dos outros mecanismos de enunciação reflexiva. O seu funcionamento é dado como ambivalente: por um lado, é uma forma de enunciação “que se deixa ver” (ao manifestar o dispositivo denuncia o logro filmico); por outro, é parte intrínseca do todo ficcional (perpetuando o logro e o seu fabrico). Ou seja, tanto está do lado da produção como do produto.

*Ainsi, l'énonciation qui se laisse 'voir' est comme un agent double: elle dénonce le leurre filmique, mais elle en fait partie. [...] Á force de concevoir l'énonciation comme une mise à nu de l'énoncé, accusatrice, découvreuse*

28) “Le cadre intérieur; le cadre ‘second’, a pour effet de mettre en évidence le premier; c’est à dire le lieu de l’énonciation, dont il est, parmi d’autres, une ‘marque’ fréquente et reconnaissable ”. Metz, *L'énonciation impersonnelle*, p. 72.

29) Ao qual voltarei mais adiante.

*de honteux secrets, on avait presque oublié que cet énoncé est cela même qu'elle produit, et que sa fonction principale n'est pas de révéler, mais de fabriquer.*<sup>30</sup>

### 1.3. O espectador no contexto do cinema reflexivo

Como nos lembra Gerstenkorn, a reflexividade é o “pecado original da História do cinema”, porquanto está presente nos filmes desde as curtas-metragens documentais em registo neutro, as *actualités*. Em *La Sortie des usines Lumière* (Irmãos Lumière, 1895, FRA), considerado por muitos historiadores como o primeiro filme de todos os tempos, é relativamente perceptível a olhadela que alguns dos operários deitam à câmara, cuja presença é assim inadvertidamente sentida<sup>31</sup>. O olhar dentro do filme *expõe* o vidente cinematográfico fora dele através da mediação da câmara que, no entanto, permanece invisível. O cinema nascia assim reflexivo... e logo na óptica do espectador. Contudo, muitos anos teriam de passar até se proceder em pleno a uma valorização teórica do fenómeno. Esta ocorreu apenas na segunda metade dos anos 70, acompanhando uma onda de revivalismo surgida nos Estados Unidos no rescaldo da guerra do Vietname. Nesse período, os cineastas e os teóricos norte-americanos manifestaram um extraordinário interesse pela temática reflexiva, transformando a tendência – existente desde sempre – num verdadeiro pseudo-género, transversal a todos os outros.

Robert Stam, em *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (1992) considera que o desnudamento cinematográfico levado a cabo pelos filmes reflexivos pode ser de três ordens, consoante as obras

30) Metz, *L'énonciation impersonnelle*, p 41.

31) Apesar de ser um filme “encenado” – em termos da atitude geral dos trabalhadores e da direcção por eles tomada na sua “saída” da fábrica – esta *actualité* possui francamente menos olhares para a câmara (e bem mais esquivos) do que, por exemplo, *Neuville-Sur-Saône : Débarquement du congrès de photographes à Lyon* (1895), onde os congressistas do título entram em manifesta comunicação com a câmara (e o espectador atrás dela), acenando com entusiasmo – como nos faz ver Dai Vaughn, em “Let There Be Lumière”, *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, eds. Thomas Elsaesser e Adam Barker (London: B.F.I Publishing, 1990), pp. 63-67.

manifestem os seus mecanismos: (a) no processo de produção (constituindo um agrupamento de filmes sobre a feitura de filmes); (b) na dinâmica de recepção individual (isto é, no agenciamento do espectador abstracto na sua relação com o filme); (c) como instância textual (ou seja, o filme em si mesmo enquanto matéria artística com características próprias e uma linguagem passível de diversos aproveitamentos criativos). Pode reconhecer-se que estes factores correspondem, aproximadamente, às instâncias fenomenológicas da experiência de visionamento: a esfera do criador, a esfera do vidente, a esfera do filme. Não menos significativa é a ordem pela qual Stam aborda cada uma delas em separado, optando por começar pelo domínio da recepção, implicitamente reconhecendo no espectador uma importância capital <sup>32</sup>.

Ao eleger o espectador como um dos domínios ou áreas de interesse, Stam realça a importância daquele no interior da configuração reflexiva, mas vai ainda mais longe, ao atribuir à representatividade temática do espectador e às particularidades do seu olhar uma dimensão técnica diversa daquela que detém, por exemplo, a máquina da produção e o papel criativo do autor nos filmes explicitamente sobre *filmmaking*, a vertente mais óbvia do cinema no cinema. Dito de outro modo: Stam trata os filmes sobre a recepção como “alegorias do espectador”, e não como meras descrições pseudo-objectivas da actividade. Com efeito, admite que a presença de ecrã(s) diegético(s) não é sequer uma obrigatoriedade desta categoria, não obstante reconhecer que ela ocorre amiúde. Assim, embora possa haver perfilamento de figuras diegéticas em situação de visionamento institucional, a ênfase de Stam vai para as circunstâncias da *visão* abstracta e do *mecanismo físico e psíquico* que ela comporta. As alegorias pressupõem que todos estes factores sejam partilhados pelos videntes dentro da história e pelo espectador de cinema, fora dela. Deste modo, encena-se no filme algo que está situado para *além* dele: a relação de um olhar com um ecrã. Julgo que é precisamente nisto que as alegorias do espectador se distinguem dos relatos da actividade no acto de produção. A coexistência dos olhares intra e extradiegéticos num mesmo momento – o da projecção do filme - não tem

32) Gloria Withalm, *op. cit.*, reforça a divisão feita por Stam, mas às três plataformas referidas por aquele teórico acrescenta ainda a esfera da distribuição (o meio cinematográfico como veículo de propagação de imagens).

equivalente nos registos da actividade no acto de filmagem (ou preparação e pós-produção), porquanto o verdadeiro autor do filme ficou algures num passado indefinido<sup>33</sup>.

A determinação da categoria espectral alegórica e a cunhagem do rótulo são importantes porque dão uma outra visibilidade ao fenómeno, permitindo identificar como obras “sobre o cinema” muitos filmes que tendem a escapar às listas da categoria por não conterem uma componente institucional óbvia. Para além de *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954, EUA), cujo grau de reconhecimento alegórico é muito elevado, poucas obras análogas são entendidas como discursos intencionais sobre a actividade cinematográfica na óptica do espectador. O próprio filme de Hitchcock, de produção americana, não integra, por exemplo, a colectânea *Hollywood on Hollywood*, que constitui a mais exaustiva resenha sobre a matéria até ao final dos anos 70 num universo exclusivamente anglo-saxónico<sup>34</sup>. Ironicamente, este compêndio inclui *King Kong* (Merian C. Cooper e Ernst B. Shoedsack, 1933, EUA), o qual narra a história de uma equipa de cinema que se desloca a uma selva distante, permitindo a um gorila de fenomenais proporções apaixonar-se pela protagonista. A conclusão é simples: a problemática da visão é preterida face ao exotismo.

---

33) Robert Stam não aborda esta questão no livro a que agora me refiro, mas numa obra posterior – *Film Theory: An Introduction* (Malden, MA; Oxford, UK, and Carlton, Australia: Blackwell Publishing, 2004) pp. 151-153 – já menciona a existência de alegorias do criador. Esta última posição parece-me correcta. Recordo-me mesmo de várias obras que não incluem a execução técnica e institucional, mas que contemplam os mecanismos psíquicos de tal formação, como seja o caso de *Providence*, de Alain Resnais (1977, FRA/SUI/GB). Outras, como o já referido 8 ½, de Fellini, possuem ambos os factores. Aqui poder-se-ia falar, eventualmente, de uma coexistência entre os mecanismos de produção efectivados pelo autor do filme e os dispositivos cognitivos empreendidos pelo espectador, forçado a uma postura interpretativa semi-autoral. Pelo que, mesmo as alegorias do criador contêm uma componente espectral. Aliás, o próprio “autor” põe em movimento mecanismos psíquicos que não são estranhos ao trabalho do vidente quando este produz fantasias e memórias. Neste caso existe uma sintonia mental da mesma ordem da indicada no texto.

34) James Robert Parish, Michael R. Pitts e Gregory W. Mank, *Hollywood on Hollywood* (Metuchen: The Scarecrow Press, 1978).

## O espectador pressuposto

Na verdade, não é apenas nas “alegorias do espectador” (nomenclatura que tomo como boa e irei usar doravante) que o vidente se manifesta no cinema reflexivo. Em minha opinião, ele também marca presença (embora numa forma mais diluída, é certo) nos filmes sobre produção de filmes em geral e de modo mais específico numa ocorrência concreta desse fenómeno: o “atrás da(s) câmara(s)”.

No imaginário do público real, os bastidores técnicos da actividade são normalmente encabeçados por duas grandes manifestações reflexivas: (a) ocorrências *projectadas* num ecrã – visionamentos de todos os tipos e em todos os contextos <sup>35</sup>; (b) o enquadramento de uma equipa de cinema a labutar no estúdio durante a *rodagem* de um filme diegético <sup>36</sup>. Em ambas as situações se verifica uma espécie de moldura interna ao filme e em ambas se pressupõe a existência de um espectador.

Christopher Ames distingue as projecções - que baptiza de “*framed screen*” - das ocorrências em que uma equipa de cinema é mostrada em acção - a que atribui o nome de “*studio shot*” <sup>37</sup>. Realça, porém, uma ardilosa característica comum, nem sempre devidamente reconhecida: com efeito, em ambos os casos se pode verificar uma alternância entre DUAS realidades ou plataformas intradieéticas. Se estamos habituados a ver planos da sala de cinema (onde é perceptível o ecrã e parte da assistência) entrecortados com planos somente do ecrã a ocupar toda a largura da imagem, por vezes apercebemo-nos pior do exactíssimo fenómeno no âmbito de uma rodagem. Com efeito, também nessas circunstâncias os realizadores podem alternar entre planos aproximadamente

35) Desde as *rushes* - visionamento do material em bruto, não montado - e *screen tests* - testes filmados a que se sujeitam os actores para tentar obter os papéis a que se candidatam - no âmbito da produção do filme; aos visionamentos com salas cheias de público, em *sneak previews* - visionamentos surpresa perante um público desprevenido com o intuito de dele obter uma opinião sobre a obra - ou estreias de gala e vulgares idas ao cinema; passando por todo o tipo de projecções privadas.

36) Patrick Donald Anderson, em *In Its Own Image: The Cinematic Vision of Hollywood* (New York: Arno Press, 1978) apresenta uma boa sistematização deste material.

37) Christopher Ames, *Movies About the Movies: Hollywood Reflected* (Lexington: Kentucky University Press, 1997).

correspondentes ao que a câmara ficcional “vê” (literalmente, o ponto de vista da máquina) e planos mais gerais, onde atrás dessa câmara se posiciona toda a equipa diegética a trabalhar. Esta é, aliás, a forma mais dinâmica de processar materiais profílmicos de naturezas diversas em cenas muito découpadas.

Parece-me que neste caso o realizador intradiegético (e grande parte da equipa) se iguala, em posicionamento e função, ao espectador de cinema, encontrando-se ele próprio a assistir aos acontecimentos. Segundo Ames, o “filme enquadrado”, por assim dizer, e o “plano do estúdio” efectuam como que um *zoom* à frente, para só mostrar a ficção, e um *zoom* atrás, para revelar a “realidade” dessa mesma ficção, convocando de certa forma um invisível quadro ou ecrã. Conclui-se, portanto, que a produção no interior do filme funciona aqui menos como uma obra *em vias de se fazer* (no acto de rodagem) do que como uma obra *já feita*, pois que consegue atrair directamente o olhar do espectador extradiegético como se de uma tela se tratasse. Por isso é que esta estratégia, já codificada no cinema clássico americano, é tão esquiva: dando a ilusão de apresentar um plano subjectivo da equipa a ver, no *plateau*, o que se filma, mostra, nas entrelinhas, o espectador de cinema, que no escuro do auditório faz o mesmo que ela. Este subentendido retira, naturalmente, dividendos de uma falácia: a de tomar aquilo que é visto em bruto (tal qual foi filmado e por essa ordem) por aquilo que é visionado já pronto e montado. Com efeito, estas cenas apresentam um fluxo de imagens correspondentes à découpagem da versão final da obra.

Estou em crer que, de certo modo, os discursos filmícos consistentemente permeados de câmaras e ecrãs denotam a relação (mormente espacial) entre vidente e filme. A câmara, como símbolo da actividade que é, funciona como uma porta para o mítico universo do espectáculo, e como instrumento óptico privilegiado que nunca deixou de ser, comporta-se (sobretudo quando apontada para o lado de cá) como um olho ecrânico que nos olha a nós. Não se pode aqui falar, bem entendido, do conceito de “dispositivo” ou de filme no filme na acepção metziana, pois que para aquele teórico o espectador se encontra, ora confinado à sala de cinema, ora à projecção intra-ecrânica de um objecto fílmico. No entanto, sem poderem ser consideradas um verdadeiro filme no filme, estas duas situações, quando conjugadas, não deixam de poder constituir um correlato

daquele fenómeno. A reduplicação na óptica metziana existe, mas situa-se num interstício dos outros dois fenómenos apontados por aquele autor.

## 1.4. As alegorias do espectador

Pode proferir-se como axioma a omnipresença do espectador: todas as amostragens a ele conduzem, todas as realidades o incluem. O vidente extradiegético é, na minha perspectiva, o âmago do metacinema e é-o a dois níveis: por via indirecta (todos os filmes o pressupõem e lhe são dirigidos) e directa (porque o podem representar tematicamente através de alegorias explícitas). Todavia, a noção de “espectador” é mais fugidia do que parece.

Por um lado, o espectador é um dado adquirido da experiência cinematográfica desde o seu início e como tal analisado a nível teórico: Hugo Münsterberg dedicou-lhe logo em 1916 um sério estudo, centrado na aquisição mental do filme por parte do vidente<sup>38</sup>. De uma forma ou de outra, quase todas as teorias do cinema se preocuparam com o espectador no seu posicionamento e resposta ao filme, embora o termo “*spectatorship*” (Estudos Espectatoriais) tenha sido cunhado apenas nos anos 70, com o advento da 2ª vaga semiótica filmica e da psicanálise aplicadas ao cinema. “[...] *It is a misnomer to speak of the birth of the spectator in film theory, since film theory has always been concerned with spectatorship*”, afirma Robert Stam<sup>39</sup>. Por outro lado, o vidente é dotado de uma grande indefinição ou de um perfil múltiplo, o que equivale a dizer que há mais do que um “espectador”, consoante as áreas de estudo dos analistas e o momento

38) Para um panorama mais completo das etapas cronológicas da teoria do espectador e respectiva descrição sumária leia-se o 5º capítulo de Jacques Aumont, *et al.*, *L'esthétique du film* (Paris: Éditions Fernand Nathan, 1983), pp. 159-203. A produção mais recente neste campo inclui, entre outros: Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma* (Paris: Gallimard/Cahiers du cinéma, 1987); a perspectiva cognitivista de Carl Plantiga, *Moving Viewers: American Filme and the Spectator's Experience* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2009); e ainda a nova abordagem psicanalítica de Patrick Fuery, *Madness and Cinema: Psychoanalysis, Spectatorship and Culture* (New York: Palgrave Macmillan, 2004).

39) Stam, *Film Theory, op. cit.*, p. 229.

histórico da sua pesquisa <sup>40</sup>. Francesco Casetti, no capítulo inaugural do seu livro *D'un regard l'autre: Le film et son spectateur*, expõe o fenómeno:

[...] todas as abordagens [Psicologia, Sociologia, Psicanálise, Economia, Semiótica...] se posicionam em relação ao seu objecto de estudo, sendo que pontos de vista diferentes por vezes provocam perspectivas contraditórias. A lição é clara para quem a quiser compreender: apanhado entre uma densidade que lhe é agora reconhecida e entre abordagens que fragmentam a sua antiga unidade, o espectador passa a surgir como uma figura plural.<sup>41</sup>

No entanto, existe um traço comum a todas as abordagens do “espectador” grafado no singular: a sua natureza abstracta, como *conceito* inerente, quer a um dispositivo (condições materiais da projecção em sala de cinema), quer a uma estrutura textual (convenções gramaticais da própria linguagem cinematográfica), quer ainda a uma modalidade de percepção (deduzida a partir da obra e das suas pistas). Com efeito, este espectador distingue-se: (a) do indivíduo de carne e osso que paga bilhete e se senta na sala; (b) do público como massa amorfa (o conjunto de indivíduos e o somatório das suas características pessoais); (c) dos “públicos” determinados por factores psíquicos, sociais, genéricos, multiculturais, etc. O espectador singular é, acima de tudo, uma instância <sup>42</sup>.

40) Embora se note a nível das correntes teóricas mais recentes uma participação cada vez mais activa por parte do espectador, esta varia, bem entendido, consoante a perspectiva adoptada.

41) Francesco Casetti, *D'un regard l'autre: Le film et son spectateur*, trad. Jean Châteauevert et Martine Joly (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990), p. 19. O segmento encaixado resume o conteúdo anterior do parágrafo de Casetti e é da minha responsabilidade, bem como a tradução.

42) Judith Mayne – em *Cinema and Spectatorship* (London and New York: Routledge, 1993) - procura uma definição mais criativa (e controversa) de espectador: “*Spectatorship occurs at precisely those spaces where ‘subjects’ and ‘viewers’ rub against each other*” (p.37). Acaba, no entanto, por cair nas malhas da sua própria argumentação: “*I am opposing, in other words, the cinematic subject and the film viewer so as better to situate the spectator as a viewer who is and is not the cinematic subject, and as a subject who is and is not a film viewer*”(p. 36). O sujeito (“*subject*”) é essencialmente abstracto (por ser um conceito inerente a um dispositivo), mas também engloba uma vertente concreta (pois há que ter em conta a dinâmica social que o investe); ao passo que o vidente (“*film viewer*”) é fundamentalmente concreto (porque dotado de existência corpórea), mas não deixa de possuir uma faceta mais abstracta (na medida em que é um produto

Como se compreende, as teorias do espectador singular são elas próprias resultado da indefinição que existe quanto à natureza do vidente. Na prática, em termos metacineamatográficos, os filmes adoptam individualmente a perspectiva (narrativa, ideológica, estética) que mais lhes convém, de acordo com a sensibilidade do(s) seu(s) autor(es) – realizador e/ou argumentista – e o período histórico em que se inserem. A alegoria do espectador, como ocorrência cinematográfica, é transversal às abordagens académicas, não existindo um repertório absoluto de traços que a definam por inteiro.

Pode-se, no entanto, defender como principais características aquelas pelas quais Casetti pauta a sua investigação e respectiva metodologia, se bem que a utilização que o autor lhe confere seja ligeiramente diferente da minha: “(...) tentaremos esclarecer o sentido de três afirmações correntes: que o filme ‘designa’ o seu espectador, que lhe atribui um ‘lugar’ e que o faz percorrer um ‘trajecto’”<sup>43</sup>. Desta feita, estimo que o filme force o espectador a três operações:

- Figuração ----- no corpo da obra
- Localização ----- espacial (e emocional)
- Assunção ----- da sua natureza de vidente.

Numa alegoria do espectador o filme revela-se como metacinema – o que equivale a representar tematicamente a problemática do olhar e da recepção – mas numa perspectiva textual. O vidente situa-se, *a priori*, no coração do enredo, como personagem. Ouvintes privilegiados, testemunhas, espões e, claro, espectadores em sala de cinema ou outros visionamentos afins funcionam, segundo Casetti, como *destinatários* intradieéticos. Para o teórico italiano, este processo, que noutras obras pode ser efectuado através de simples alusões,

---

da cultura e da ideologia). A versatilidade que a autora procura imputar ao vidente, como misto de conceito e pessoa real acaba, na prática, por condicioná-lo triplamente (em termos institucionais, sociais e ideológicos).

43) Casetti, *op. cit.*, p. 30. O sublinhado e a tradução são meus. A frase citada é antecedida por: “[...] Tentaremos compreender como o filme constrói o seu espectador e não o oposto. Incidiremos sobre o trabalho do texto em vez de nos debruçarmos sobre a recepção concreta” (p. 30, tradução minha). É na defesa deste movimento - da obra ao espectador – que Casetti se torna um teórico bastante compatível com as alegorias do espectador.

aqui só tem um modo de ser viabilizado: por ostentação radical. Pode-se dizer que qualquer vidente que figure dentro da obra será sempre uma representação metonímica do vidente cinematográfico de teor abstracto situado fora dela, um seu “duplo diegético”. Deste modo, na óptica de Casetti, o filme revela o seu próprio interlocutor, dando provas de uma relação indissociável entre ambos.

Normalmente, os filmes alegóricos que contêm situações de visionamento diegético convocam também de modo *directo* o abstracto espectador de cinema (ou espectador extradiegético). Opera-se deste modo um efeito de reduplicação especular que faz coincidir em imagens sucessivas, alternadas ou numa única imagem dois olhares e duas localizações precisas, que anteriormente referi: a do espectador dentro do filme (personagem) e a do vidente fora dele (o espectador extradiegético, implícito). Desta feita, as obras assumem plenamente uma interacção entre o mundo do filme e o universo do espectador de cinema, confirmando a sempiterna dialéctica cinematográfica que é a base de sustentação da experiência de visionamento: de um lado filme, do outro vidente. A riqueza analítica da maior parte destes produtos híbridos é indesmentível, não só porque eles elegem a experiência cinematográfica como núcleo duro do cinema, mas também porque utilizam a quase totalidade dos recursos formais que constituem o cinema reflexivo. “Um dos mais interessantes objectos que a realidade diegética configura é o sistema de cruzamentos entre o diegético e o filmofânico, quando rebatidos sobre o profilmico”, diz-nos João Mário Grilo, a propósito do universo fílmico segundo Étienne Souriau <sup>44</sup>.

A complexidade das alegorias do espectador é, em qualquer dos casos, um dado adquirido. Se na versão híbrida (com a presença de ecrãs diegéticos) assistimos a um desdobramento de olhares, espaços e narrativas, no seu análogo não institucional (ou puro) somos confrontados com o desafio de compreender tais obras como produtos metacinematográficos, vendo-nos, enquanto espectadores extradiegéticos, tematicamente representados naquele universo.

---

44) João Mário Grilo, *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia* (Lisboa: Edições Colibri e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007), p. 172.

## A relação institucional entre espectador e filme

A aparelhagem começou a ser alvo de ponderação por parte de Jean-Louis Baudry em 1970, num ensaio intitulado “Effets idéologiques produits par l’appareil de base”. Neste texto seminal o autor preocupava-se com o dispositivo em sentido lato (o “aparelho”) e não apenas com a projecção cinematográfica. Ou seja, preocupava-se com todos os aspectos técnicos inerentes à produção e difusão de imagens, incluindo o papel da câmara. Em particular, importa reter aqui dois aspectos, que seriam retomados em 1975 pelo próprio autor, num outro texto seu <sup>45</sup>, e por Christian Metz, na obra *O Significante Imaginário (Le signifiant imaginaire*, no original <sup>46</sup>). Refiro-me ao posicionamento do vidente e à identificação espectral. No primeiro caso, o espectador é entendido como sujeito transcendental da visão; no segundo constitui-se simultaneamente como olhar e como corpo (embora forçosamente no corpo de outrem, uma personagem), num processo de identificação com o filme visto.

Segundo Baudry (1970) o sujeito transcendental não é só um ponto de onde se vê (determinado pela instituição e pela utensilhagem), é também aquilo que se vê. Por um lado, tudo é organizado para o seu olhar; por outro, ele próprio valida conscientemente o que lhe é apresentado (“*visée intentionnelle*”), de certo modo fabricando a obra. A condição de sujeito transcendental - dotado de ubiquidade quase divina - é anterior à existência do filme, mas, por outro lado, é ao constituir-se como olhar que o vidente pode conferir um sentido unificador à obra. Ou seja, o espectador tem de assumir como boa a ideologia patente nas

---

45) “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impréssion de réalité”(1975), *op. cit.* Neste artigo Baudry reforça ainda mais o juízo de que o cinema é uma actividade ideologicamente condicionada, estabelecendo um paralelo importante entre a alienação do sujeito e o onirismo intrínseco da projecção institucional. A analogia que fornece – entre a experiência cinematográfica em auditório adequado e a alegoria da caverna de Platão – é severamente criticada por Noël Carroll. Este último - em *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (New York: Columbia University Press, 1988), capítulo 1, “Psychoanalysis: Metz and Baudry” – afirma categoricamente que a comparação de um sistema tecnológico novecentista (século XX) com uma alegoria expressa muitos séculos antes (na obra *A República*), em plena antiguidade clássica, não possui a menor credibilidade histórica. No entanto, e para sermos justos, a analogia estabelecida por Baudry não buscava essa credibilidade, mas sim uma semelhança metafórica.

46) Christian Metz, *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*, trad. António Durão (Lisboa: Livros Horizonte, 1980 [1975]).

formas visuais e respectivo modo de captação que o autor filmico lhe propõe. Metz ajuda a clarificar esta problemática:

No cinema é sempre o outro que está no ecrã: eu estou lá para o ver. Em nada faço parte do percebido, pelo contrário, sou omnipercepcionante [...] também porque estou inteiramente do lado da instância percepcionante: ausente do ecrã, mas bem presente na sala, olhos e orelhas abertos sem os quais o percebido não teria ninguém para o perceber, instância *constituente*, em suma do significante de cinema (sou eu que faço o filme).<sup>47</sup>

A revelação do dispositivo cinematográfico em sentido lato figura assim a relação de dependência mútua entre filme e vidente. Através da utensilhagem composta por câmara, projector e ecrã o espectador vê, de dois modos, o lugar que ele próprio ocupa no “aparelho”: (a) ao aperceber-se da segregação dos espaços que, segundo Metz, caracteriza a experiência cinematográfica, o espectador vê o ponto a partir do qual olha; (b) ao constatar a magnitude do olhar da câmara no cinema, o vidente vê o seu próprio olhar<sup>48</sup>. Portanto, o “aparelho” institucional põe em evidência o sítio e o olho do espectador.

Todavia, a importância do dispositivo cinematográfico e da utensilhagem em geral na relação filme/espectador depende de alguns factores cronológicos que na abordagem matricial de Baudry e Metz não foram tidos em conta. Tom Gunning chama a atenção para um dado importante na economia do dispositivo cinematográfico: a sua variabilidade ao longo dos tempos. “*Every change in film history implies a change in its address to the spectator, and each period*

47) *Ibidem*, p. 58.

48) Este fenómeno compõe a dupla identificação que os teóricos do aparelho consideram existir durante a projecção de um filme. Em *O Significante Imaginário*, Metz observa que o espectador começa por se identificar consigo mesmo como puro acto de percepção. Logo, no processo cinematográfico, a identificação primária é a do vidente com o seu próprio olhar (e, por inerência, com o olhar da câmara, que antes dele olhou o mesmo, determinando o ponto de fuga da imagem). Segue-se-lhe a identificação com o conteúdo projectado (a ficção), considerada secundária porque deriva da anterior, englobando vários reconhecimentos: o das personagens da acção, o dos actores eles próprios...

*constructs its spectator in a new way*”, afirma o historiador <sup>49</sup>. Ou seja: o posicionamento do espectador face ao filme, bem como os mecanismos internos deste para condicionar a presença e a resposta do vidente foram mudando com as práticas filmicas de cada período histórico e respectivos contextos culturais. Daí que a teoria fundadora de Baudry seja de alcance mais limitado do que parece. Ao centrar-se no dispositivo clássico de recepção (baseado no cinema da continuidade, “transparente”), esquece outras modalidades de relacionamento filme/espectador, claramente mais dialécticas: em particular “o cinema das atracções” dos primórdios da actividade, tal como definido por Gunning <sup>50</sup>, e o “efeito de distanciamento” brechtiano, tal como praticado pelas novas vagas modernistas.

Esta posição pode ser reforçada com dois exemplos filmicos, retirados precisamente das duas modalidades dialécticas supra-referidas. Neles podemos detectar aproveitamentos radicais da posição e do olhar do espectador, mas com a ratificação deste último. Porventura, nestas situações não é só o espectador que faz o filme; ele próprio também é, em grande medida, determinado pela obra a nível óptico. Em *How It Feels to Be Run Over* (Cecil Hepworth, 1900, GB) encena-se provavelmente a primeira amostragem intencional do dispositivo na História do cinema <sup>51</sup>. Num curto plano fixo, vemos uma carroça percorrer uma estrada, de frente para nós, e sair do enquadramento pela direita. Um outro veículo, um moderno automóvel finissecular, aproxima-se de seguida, mas com um desfecho diverso. De nada serve a gesticulação das personagens que seguem

49) Tom Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”, in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. Thomas Elsaesser (London: B.F.I. Publishing, 1990), p. 61.

50) Este cinema procurava exacerbar o puro prazer visual contido na observação levada a cabo pelo espectador. Buscava mobilizar o vidente através de emoções fortes, que apelassem à sua curiosidade, e de um acréscimo de sensações, com vista a entusiasmar expondo. A mostra ostensiva assentava numa estreita e assumida relação directa com o espectador, que interpelava continuamente: “*a cinematic gesture of presenting for view, of displaying*” – Tom Gunning, “‘Now You See It, Now You Don’t’: The Temporality of the Cinema of Attractions”, in *The Silent Cinema Reader*, eds. Lee Grievesen and Peter Krämer (London and New York: Routledge, 2004), p. 42.

51) No sentido que lhe confere Metz na obra de 1991, *L’énonciation impersonnelle, ou Le site du film*, embora no filme de Hepworth o objectivo seja sobretudo a concretização de um efeito cómico. Não é um verdadeiro *discurso*, pois não é consciente (é uma meta-reflexividade *avant la lettre*), mas, por outro lado, permeia o filme todo.

a bordo, talvez na pretensão de afastar a câmara que se encontra em *off* e é por aquelas vislumbrada. O bólido acomete-nos de rompante e a imagem vai a negro. O *gag*, já por si, revela a existência da câmara de registo, mas o filme ainda vai mais longe. Ao inscrever na própria película uma enigmática frase – “*Oh! Mother will be pleased!*” (o sublinhado encontra-se no próprio filme) – põe o sujeito da visão a falar/pensar. Dito de outro modo: coloca o espectador cinematográfico no interior do filme, não como corpo, mas ainda assim, como actuante e, em especial, como presença visível (através da frase escrita, que remete para a presença ausente de um provável operador de câmara no espaço *off* dentro do filme). Repare-se, como curiosidade, na violência a que é submetido, por interposta pessoa, o vidente, destituído da impunidade voyeurística que marca o regime clássico da visão.

Seis décadas mais tarde, em plena Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard voltaria a servir-se da câmara para indiciar a visão e o posicionamento do espectador cinematográfico, não deixando de capitalizar igualmente no valor icónico do próprio aparelho. Assim, logo na abertura do filme *Le Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963, FRA/ITA) a câmara diegética é apontada ao “lado de cá”, fazendo com que o espectador *vidente* (da obra) se transforme em espectador *visto* (pela obra). O olhar do aparelho continua a denunciar a posição do espectador, mas agora numa clara inversão de papéis que quebra o voyeurismo tradicional. Acto contínuo, ao romper-se a identificação clássica com o olhar da câmara, somos lembrados de que os filmes são constituídos por olhares: da sala para o ecrã e, de certa maneira, do ecrã para a sala.

Foi justamente ao aperceber-se do potencial enunciativo da obra filmica, que Metz efectuou o importante reajuste teórico que o levaria a defender a autonomia especular da obra e o seu poder de ostentação. Em suma: que o levou em – *L’énonciation impersonnelle, ou Le site du film* (1991) – a valorizar as operações do filme (a sua enunciação), em detrimento da subjectividade do vidente (ao qual, no entanto, o filme se continua a destinar). Conclui-se, portanto, que reconhecer a existência de outras categorias de espectadores - mais habituados a outras modalidades de visão - não equivale a minar as bases espaciais do dispositivo. Qualquer que ele seja, duas condições prevalecem: o posicionamento do vidente

*face* ao filme mas fora dele (pelo menos em termos físicos imediatos <sup>52</sup>) e o *contacto* obrigatório entre espectador e obra vista. É precisamente destas duas condições que se podem retirar dividendos especulares baseados prioritariamente no olhar como condição *sine qua non* da experiência cinematográfica. Juntas ou em separado, elas constituem matéria de muitas alegorias do espectador, podendo, inclusive, ser conjugadas com efeitos de desmistificação e/ou indiscernibilidade.

A experiência dialéctica de visionamento convoca de forma encapotada (a um nível metafílmico, interno às obras) o sector da distribuição, ratificando assim o posicionamento de Gloria Withalm, para quem este aspecto merecia ser tido em conta na categorização do cinema reflexivo. Trata-se de encarar o cinema prioritariamente como meio de *comunicação*. No entender de Withalm, a dualidade filme/espectador abre-se a um estudo comparativo com outros canais de difusão de obras e com os formatos que deles dependem. É oportuno cotejar cinema com televisão, filmes com séries televisivas. Nesta perspectiva, o formato catódico não é uma realidade independente do formato animatográfico, pois que a experiência do vidente é, em termos dialógicos, fundamentalmente a mesma.

Esta comunicação entre instâncias tem necessariamente repercussões. Por um lado, verifica-se um acréscimo de visão de parte a parte; por outro, a reversibilidade ocular entre filme e espectador pode conduzir a uma mútua alteração de estatuto. Withalm afirma que quando confrontadas com certas situações do plano diegético, algumas personagens sofrem uma dura aprendizagem, dando-se conta da sua verdadeira ontologia – como seres necessariamente irreais, existindo no interior de um produto ficcional. Inversamente, acrescento eu, o espectador pode ser de tal modo interpelado pela obra, que chega a sentir-se “ficcionalizado”. A tão almejada fusão do vidente com o filme é um projecto necessariamente utópico; se o vidente integrasse por inteiro o espectáculo, deixaria de ser espectador.

---

52) Na minha perspectiva, o vidente pode integrar o espaço do filme de modo implícito (através da amostragem do dispositivo ou como presença invisível no tecido fílmico) ou ainda aderir à obra em termos enunciativos (assumindo o filme como experiência mental). Tendencialmente, como se percebeu pelos dois exemplos apontados, quanto menos “transparente” for o filme, mais hipóteses o vidente tem de o integrar em moldes que não sejam apenas afectivos ou textuais.

## Lacan e a teoria do olhar visto

No segundo texto de *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*<sup>53</sup>, Lacan designa o OLHAR como intrinsecamente bipolar, composto por dois movimentos no espaço que equivalem a um *olhar para* e a um *ser olhado*. Há, pois, uma reciprocidade do olhar (“*le regard*”) e do olhado (“*le regardé*”) <sup>54</sup>. Trata-se, na verdade, de um olhar visto: uma visão diferente da nossa – porque inserida na esfera de existência do Outro –, mas com igual valência subjectiva.

Partindo de princípios fenomenológicos, em particular algumas considerações tecidas por Maurice Merleau-Ponty em *Le visible et l’invisible*, Lacan começa por afirmar que ver e ser visto são, de certa maneira, correlatos. Nota-se assim uma forte dependência do visível (“*visible*” – aquilo que é visto) em relação ao olho do vidente (“*voyant*” – aquilo que vê). Para Merleau-Ponty, o ponto original da visão surge da “carne do mundo”: é ao ver os objectos que aí existem que nos vemos a nós também como seres materiais que no mundo existem. A esta “relação reflexiva bipolar”, em que o vidente se *extraí* do mundo, chama Lacan “*fonction de la voyure*”. Neste aspecto entroncam dois outros:

- Todos os pontos luminosos presentes no espaço são passíveis de olhar o sujeito. Todas as coisas, porque são imbuídas de luz, interagem connosco, mesmo que não nos *vejam* realmente. Isto pressupõe a existência de um olho nas coisas (do mundo), embora não necessariamente orgânico.
- Um indivíduo vê apenas de um ponto, mas é visto de inúmeros. Está, pois, submetido ao olhar, mesmo que não o pretenda. Tendo consciência

53) Jacques Lacan, “Du regard comme objet petit a”, in *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse – Séminaire livre XI*, texto estabelecido por Jacques-Alain Miller (Paris: Éditions du Seuil, 1973 [1964]).

54) Atenção: Lacan usa o termo “olhar” (“*le regard*”) com dois significados diferentes. Utiliza-o tanto em sentido restrito, de “olhar para”, como em sentido lato, de actividade global composta pelos dois movimentos geométricos referidos no texto supra. Para proporcionar melhor clareza, optei por grafar em maiúsculas o olhar global a que corresponde a sua teoria – o olhar visto. A outra opção, que seria utilizar a maiúscula inicial, estava neste caso fora de questão, pois correria o risco de ser atribuída ao próprio Lacan (que o faz em relação ao conceito de Outro, relacionado com o objecto de desejo).

desses olhares que sobre ele incidem, torna-se parte daquilo que Merleau-Ponty designa como espectáculo do mundo (“*speculum mundi*”).

Portanto, a bipolaridade do OLHAR lacaniano baseia-se num entendimento geometral da visão, mas com uma importante diferença relativamente à filosofia clássica: aquilo que se projecta no espaço e se vai alojar numa superfície distinta da primeira não são linhas, mas sim pontos luminosos. Desta feita, o sujeito fica intrinsecamente ligado às coisas que vê, mas não numa lógica de linha recta; há algo que lhe prende o olhar, mas não de um modo matemático.

*Ce qui est lumière me regarde, et grâce à cette lumière au fond de mon oeil, quelque chose se peint – qui n’est point simplement le rapport construit, l’objet sur quoi s’attarde le philosophe – mais qui est impression, qui est ruissellement d’une surface qui n’est pas, d’avance, située pour moi dans sa distance.*<sup>55</sup>

O OLHAR geometral defendido por Lacan é - como se disse - um OLHAR duplo, porque ocorre em dois movimentos, e um OLHAR devolvido, na medida em que se pauta por uma interdependência basilar de sujeitos. É esta lógica interactiva potencialmente directa que nos inibe de falar de UM sujeito e nos força, ao invés, a mencionar dois. Tudo começa quando o sujeito 1 é manobrado e cativado no campo da visão por algo que convoca o seu olhar. É um “dar-se a ver” presente logo à partida na coisa vista. É este “olho” que desencadeia todo o processo, cujas etapas Lacan dotou de sugestivas designações:

- Ponto de mirada (“*le point de regard*”)  
O local exacto de onde parte o olhar do sujeito.
- Quadro (“*tableau*”)  
Superfície existente no mundo, na qual o olhar do sujeito se vai alojar.

55) Lacan, *op. cit.*, p. 111.

- Ecrã (“*écran*”)

Espaço que não pode ser atravessado em termos ópticos, já que a sua principal característica não é ser visível, mas sim opaco. Situa-se entre o “ponto de mirada” e o “quadro”, fazendo as vezes de *campo mediador*.

O “*tableau*” é aquilo que vemos, o “*écran*” é o que não conseguimos ver. Para que de algo que não vemos (o ecrã) possamos passar a ver algo (o quadro), transformando-o numa imagem consciente, é preciso que exista um ponto de enfoque onde a nossa atenção se prenda – a “*tache*” (“mancha”). Esta “mancha” funciona como um olho, sendo, nas palavras de Lacan: “[...] *l’instrument par où la lumière s’incarne et par où [...] je suis photographié*”<sup>56</sup>.

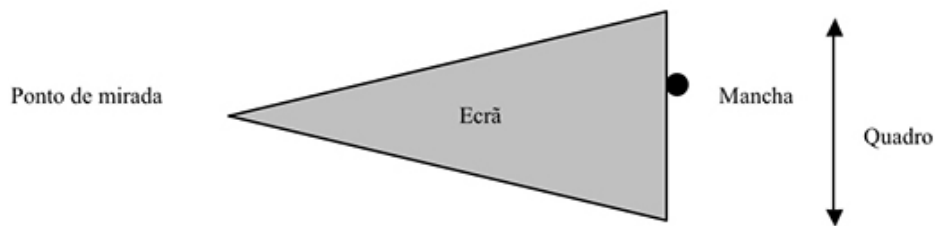
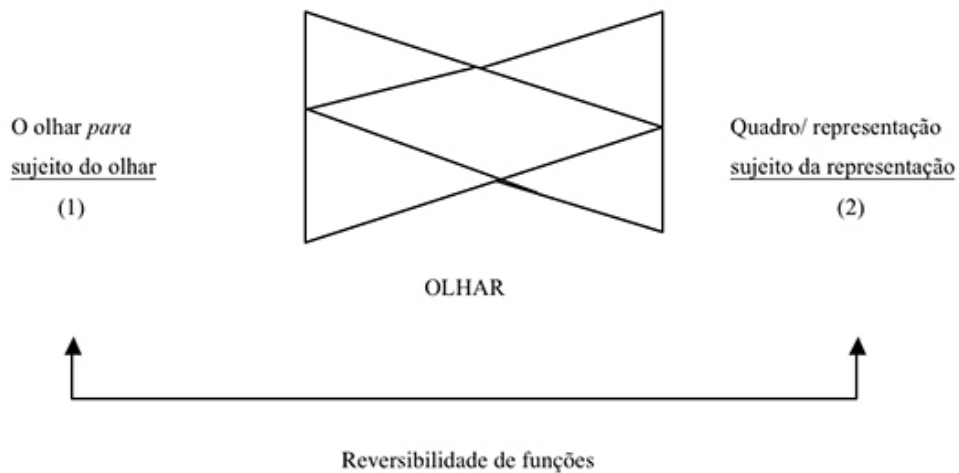


Diagrama 2 - O olhar geometral<sup>57</sup>

Quando o sujeito 1 se apercebe da presença da “mancha” como algo que destoa no objecto, encara-o de outra forma; passa a vê-lo verdadeiramente. Porém, ao dar-se conta desse “olho”, apercebe-se de que ele próprio é olhado. Ao primeiro cone geometral corresponde assim um novo cone despoletado pelo “outro” sujeito, no campo da representação (ou do “quadro”, como se queira).

56) *Ibidem*, p. 121. O sublinhado é meu.

57) Adaptação do diagrama apresentado por Lacan na página 106 de *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*.

Diagrama 3 - O olhar geometral duplicado, segundo Lacan <sup>58</sup>

O “olho”, ao ser encarado de forma tão objectiva e consciente pelo sujeito do olhar, que assim corresponde ao apelo que lhe é lançado, torna-se, efectivamente, *visto*, ao mesmo tempo que ele próprio devolve o olhar, como sujeito de pleno direito. Aliás, só o pode fazer devido ao interesse manifestado pelo primeiro sujeito, que assim funciona também ele como um “olho” (mancha), inverso. A zona opaca atravessada por este segundo sujeito, situado no campo da representação, intitula-se, apropriadamente, “imagem” (“*image*”).

Ambos os sujeitos do OLHAR se encontram presos numa relação recíproca onde cada um vê, é visto e se *sabe visto*. Vêm-se prefigurados no olhar do outro, mas não se vislumbram nunca no seu próprio olhar, o que corresponderia a um ver a ver-se (a si mesmo). Por conseguinte, este OLHAR releva de uma insatisfação permanente, que advém do facto de a visão alcançada não ser integral: “*Jamais tu ne me regardes là où je te veux voir + ce que je regarde n’est jamais ce que je veux voir*” é a fórmula que Lacan usa para caracterizar o fenómeno <sup>59</sup>. Existe uma componente de cegueira no OLHAR lacaniano, pois que

58) Reprodução adaptada do diagrama que Lacan apresenta na página 121, *Ibidem*.

59) *Ibidem*, p. 118.

o sujeito não consegue nunca incluir no seu campo de visão o ponto exacto a partir do qual o Outro olha para ele, ponto de olhar esse que reduplica o seu e se situa atrás da “mancha”.

### A enunciação mediada

Francesco Casetti assume a presença do espectador cinematográfico, não como um mero ponto de chegada do filme (o alvo ou “*cible*” de Metz), mas sim como um seu *interlocutor* activo, uma realidade simbólica inscrita no próprio tecido textual: “uma silhueta que o filme desenha no interior dos seus próprios confins, sobre a página, sobre a tela ou sobre o ecrã”<sup>60</sup>. O filme constrói o seu espectador.

O filme desenvolve constantemente à sua frente um ponto no qual ligar a sua acção e encontrar um duplo. Na esperança de obter uma resposta, o filme impele constantemente para o fora de campo os olhares e as vozes que o habitam – na direcção daquilo que ele supõe, ou finge supor, que os captará. Em suma : o filme dá-se a ver. Ele cria a sua própria meta e o seu próprio destino, quer como um objectivo a alcançar, quer como uma superfície na qual pode fazer ricochete.

O espectador empreende também ele o mesmo trajecto, mas em sentido inverso. [...] Em suma, o espectador entrega-se à observação, respondendo assim à disponibilidade do mundo ecrânico com uma autêntica vocação e responde à proposta de um destino com a assunção das suas próprias responsabilidades.<sup>61</sup>

É na interactividade de *competências* entre filme e espectador que o filme, contrariamente ao que a separação entre ecrã e sala poderia fazer prever, olha o

60) Casetti, *op. cit.*, p. 26. A tradução é minha. O autor não nega, em complementaridade, a existência de um *receptor* de carne e osso externo à obra e que lhe reage de diversas formas, mormente interpretando-a, mas confessa-se menos atraído por esse aspecto da dinâmica de comunicação.

61) *Ibidem*, p. 22-23. A tradução é minha em ambas as citações.

vidente, o qual, por seu turno, lhe devolve o olhar. Dado que Casetti inventaria modalidades de enunciação – fazendo do seu postulado uma premissa reflexiva - é a cena toda que mira o espectador, sendo este por ela observado. Nesta dinâmica, os filmes no filme e os enquadramentos no enquadramento desempenham um papel crucial.

No entanto, a particularidade da concepção reflexiva de Casetti - ainda que ele não a exprima nesses termos - reside no facto de ser profundamente deíctica, verificando-se um dualismo espacial entre a fonte da enunciação (o filme como “*l’énonciateur*”) e o seu destino (o espectador como “*l’énonciataire*”): num mesmo momento um encontra-se de um lado (aqui), o outro do lado oposto (além). Esta apropriação dos deícticos e sua aplicação num campo – o do cinema – que se notabiliza por, precisamente, não os deter (pois não é uma linguagem escrita), é uma originalidade que distingue Casetti de outras posições teóricas que advogam o espectador como construção do texto e seu construtor recíproco<sup>62</sup>. Contudo, o lugar onde o espectador é colocado é que, porventura, marca a diferença capital: no postulado casettiano, o vidente não é posicionado NO texto, mas sim num local *para além* dele, um indefinido “à sua frente”. Ou seja: é presumido no texto, mas não faz parte dele. Por outro lado, o espectador é directamente interpelado, mas não como membro do público, já que se encontra *aquém* da sala de cinema. O vidente abstracto de Casetti situa-se, pois, entre o universo da diegese (a história) e o espaço da recepção (a sala); não está sentado no cinema nem é personagem do filme.

Na opinião deste teórico, existe interacção sempre que a barreira do ecrã é trespassada para que o filme, na pele de uma personagem ou na voz de um narrador em *off*, se dirija ao vidente. Para efeitos da alegoria do espectador, o exemplo mais marcante é a interpelação visual directa, o proverbial “olhar para a câmara”. Neste caso, o filme (“*je*”) dirige-se ao espectador (“*tu*”) por via da mediação de uma personagem (um “*il*” diegético). Logo, não é o filme todo que olha, mas sim uma figura diegética no seu interior. Ademais, esta não olha para a

---

62) Isto suplanta: (a) a operação de sutura, as expectativas condicionadas, o fenómeno de participação, a representação metonímica através de personagens diegéticas – em que o (trabalho do) espectador está pressuposto no filme; (b) a interpretação de indícios, a descodificação dos géneros, a visão orientada (focalização), em que o filme é muito exigente do espectador. Filme e vidente interagem em todas estas circunstâncias.

sala de cinema, mas sim para o tal espaço intermédio. Uma tal mediação implica outra: a do próprio espectador que, reciprocamente, se interpõe em termos simbólicos entre a sala e a história.

Por se tratar de um esquema contemplado no próprio tecido textual, esta interacção não “contesta a ordem do cinema”, como diria Pascal Bonitzer, que entende o olhar para a câmara (“*le regard-caméra*”) efectuado com objectivos didácticos como uma traição à diegese, uma ruptura que não pode deixar de desencadear insatisfação<sup>63</sup>. Por esse motivo lhe chama um “mau-olhado” (“*le mauvais oeil*”), chegando ao ponto de o considerar “próximo da abjecção”. O problema reside aqui no facto de esta interpelação óbvia ser um olhar encaminhado integralmente para *fora* do filme: um “olhar heterogéneo” dirigido ao espectador sentado na sala e a mais ninguém.

*Ainsi, ce n'est pas seulement la présence matérielle de la caméra, point de consistance de l'espace du tournage, qu'il s'agit d'occulter, mais surtout ce regard hétérogène, ce regard en plus, ce regard sans nom, sans personne dont elle est le support, l'agent technique.*<sup>64</sup>

No entender de Bonitzer, não é o olhar para a câmara que é o maior problema, mas sim a destinação última desse olhar diegético. Desde que encaminhado para fora de campo, mas *dentro do filme*, o olhar dos actores para a objectiva ratifica plenamente a ordem do cinema, o que faz dele um olhar sublime (porque perpetua o voyeurismo). Isto pressupõe que a(s) figura(s) diegética(s) se esteja(m) a dirigir - ou melhor: a responder - a outro olhar oculto, o qual pode pertencer, inclusive, ao operador de câmara ou até mesmo ao próprio cineasta, quando implicados no tecido fílmico.

Ao fora de campo *inteiramente* ficcional – situado do lado da câmara, mas à sua frente – dá Marc Vernet o nome de “*l'en-deçà*”<sup>65</sup>. Trata-se de um “lado de cá” diegético, embora invisível para o espectador. Não deve ser confundido

63) Pascal Bonitzer, “La notion de plan et le sujet du cinéma: les deux regards”, *Cahiers du cinéma*, nº 275 (Avril 1977), pp. 40-46.

64) *Ibidem*, p. 42.

65) Marc Vernet, *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma* (Paris: Éditions de l'Étoile, 1988).

com o “atrás das câmaras” (“*hors-cadre de la caméra*”) – que designa o espaço da produção no *plateau* de rodagem – nem com o “atrás do filme” – o espaço da sala onde se situa o espectador de cinema. É um fora de campo (fora da imagem) e não fora da obra. Contudo, o próprio Vernet admite que nalguns casos é difícil distingui-los. Assim, a fronteira entre o “*l’en-deçà*” e o “atrás do filme” correspondente à posição do espectador de cinema é algo ténue nas situações em que a câmara esteja rigorosamente alinhada (em termos de eixo) com o olhar subjectivo de uma personagem (P.O.V.).

Nas ocorrências de olhar(es) directo(s) para a objectiva onde exista uma coincidência entre o “*l’en-deçà*” e o “atrás das câmaras”. O olhar deposto no vidente revela a autoria da enunciação e o voyeurismo do espectador. Porém, segundo Vernet, nem sempre os olhares directos para a câmara atingem o vidente, não só devido ao incumprimento (nem que seja parcial) de certas características técnicas que são imprescindíveis; como também, e sobretudo, porque existem falsas interpelações do espectador, características de outros regimes do olhar <sup>66</sup>. Assim, o autor considera bem apropriada a designação técnica referente à interpelação ocular do vidente:

*On notera pourtant (l'expression n'est peut-être pas si mal fagotée que cela) qu'on ne dit pas 'regard au spectateur', comme si on avait conscience, au-delà de la précision 'technique', que ce regard puisse ne pas 'dépasser' la caméra et ne pas atteindre le spectateur.* <sup>67</sup>

A posição de Casetti é compatível com as de Bonitzer e de Vernet, embora não inteiramente coincidente com elas. Assim, a interpelação visual de Vernet ocorre *dentro* do filme; a de Bonitzer liga o filme a algo (desde que não seja o espectador) que está *parcialmente* para além dele <sup>68</sup>, num espaço geográfico indeterminado

66) Entre estes contam-se, no entender de Vernet, as convenções de certos géneros (como a comédia musical e o burlesco), os olhares para um público diegético, os olhares vazios, os olhares impessoais, os não olhares (por exemplo, em caso de cegueira).

67) Vernet, *op. cit.*, p. 10.

68) Está dentro do filme, mas nunca pode surgir na imagem (ao contrário de algo que se encontre momentaneamente fora de campo).

mas implícito; a de Casetti põe o filme a dirigir-se ao espectador, mas numa comunhão *simbólica* verificada numa toponímia indefinida. Vendo bem, todas estas posições implicam uma dualidade espacial e uma mediação diegética.

É possível ilustrar esta matéria com um exemplo verdadeiramente arqueológico, que tem ainda o mérito de combinar a interpelação óptica na versão de Casetti com uma precursora componente de alegoria do espectador. Refiro-me a *The Big Swallow* (J.H. Williamson, 1901, GB), onde um janota se dirige à câmara a falar ininterruptamente. O curto filme é apontado como o primeiro grande plano da História do cinema, já que o indivíduo caminha na direcção do aparelho de registo até que este apenas lhe enquadra a boca. Até aqui poderíamos estar em presença de uma interpelação directa do espectador. Eis, no entanto, que, em termos fenomenológicos, o filme se complica quando o indivíduo abre a boca e “engole” a câmara. Aí, surge por fim o aparente destinatário da verbosidade e violência do janota: um fotógrafo diegético. É ele quem acaba por ser engolido. Neste movimento revela-se que, afinal, tudo se passou dentro da história e com duas figuras diegéticas. Mas será mesmo? A resposta tem o seu quê de negativo. Dado que se trata de uma alegoria do espectador – mesmo que não intencional – a interpelação é dirigida, em simultâneo: (a) à personagem (o fotógrafo oculto no “*l’en-deçà*”); (b) ao espectador (completamente alinhado com o olhar da câmara fotográfica diegética, sob cujo capuz o fotógrafo, qual *voyeur*, contempla a cena); (c) ao cineasta (o operador, que faz a imagem<sup>69</sup>). A alegoria confere, pois, ao fotógrafo e à sua maquinaria um sentido adicional, concentrando nele a “chave” hermenêutica do filme. Em termos exclusivamente literais, ao invés, a tónica principal vai para a personagem falante. Nesse caso, até metade do filme, o espectador de cinema é interpelado pela obra através da mediação de uma personagem – de acordo com a teoria de Casetti. No entanto, porque aquela se dirige em direcção à câmara, pode estar igualmente a interpelar uma personagem diegética fora de campo (no “*l’en-deçà*” de Vernet) ou o operador/autor no acto de registo (coincidente com o olhar da câmara, como defenderia Bonitzer).

69) Embora aqui o efeito só possa ser entendido por analogia, visto que uma câmara (a diegética) é fotográfica e a outra (a de registo) é de cinema.

## Capítulo 2

# REFLEXIVIDADE EM *INLAND EMPIRE*

### 2.1. Para uma análise da estrutura

*INLAND EMPIRE* compõe-se de cinco grandes zonas, distintas umas das outras a nível estético e narrativo. Embora todas elas sejam especulares e relevem da prática enunciativa, aspectos que caracterizam a minha abordagem do filme, existem diferenças notórias, nomeadamente no que concerne ao grau de imaginário que comportam e à(s) identidade(s) das figuras humanas que nelas gravitam. Torna-se, pois, indispensável proceder a uma análise separada dos seguintes blocos:

- Bloco I – introdução, que serve de verdadeiro descodificador hermenêutico;
- Bloco II – dimensão “real”, correspondendo à *produção* de um filme intradieético;
- Bloco III – dimensão “onírica” (sonho), equivalendo sobretudo à *diegese* do filme intradieético;
- Bloco IV – mescla intensiva de dimensões (devaneio mental), combinando a “hiper-realidade” da (pseudo) produção do filme diegético com uma variante inteiramente falaciosa da (suposta) versão original dessa diegese;
- Bloco V – genérico, verdadeiro condensado tópico final.

No entanto, estes blocos dependem organicamente uns dos outros, não sendo verdadeiramente autónomos. As suas características essenciais resultam de factores incluídos no bloco anterior, do qual cada um deles é uma extensão.

[O Espectador (*In*)Visível:  
Reflexividade na óptica do espectador em *INLAND EMPIRE* de David Lynch, pp. 65 - 126]

Trata-se de uma relação verdadeiramente intencional e progressiva entre as partes e o todo. Percorrendo cada uma deles, por etapas, o espectador de cinema vai penetrando cada vez mais fundo na irrealidade que gere a obra até atingir o seu núcleo que, sintomaticamente (numa aporia), corresponde ao descentramento absoluto. Contudo, de modo paradoxal, à medida que a obra se vai tornando progressivamente mais complexa, em termos formais a gradação crescente permite clarificar as várias modalidades de enunciação, o(s) seu(s) agente(s) e os efeitos dela resultantes. Por este motivo, torna-se igualmente imprescindível proceder a uma análise conjunta de *INLAND EMPIRE*.

É da consubstanciação entre a funcionalidade das partes – que revelam a natureza especular/duplicante da obra - e a funcionalidade do todo – que manifesta o filme como enunciação *em acto* – que resulta verdadeiramente a “aporia do espectador” em todo o seu alcance. Sem esta organicidade, *INLAND EMPIRE* redundaria numa ilustração menor da relação entre filme e vidente e não no discurso metacinematográfico auto-reflexivo que prova ser. Logo, é preciso analisar os mecanismos cinematográficos e fílmicos que ele contém; ou seja, é preciso abordá-lo como prática cinematográfica que revela o cine-espectador lá onde ele se situa (fora do filme) e como prática fílmica que espelha o vidente na diegese (dentro da obra) a fazer o que o caracteriza.

## As partes

### (a) Bloco I – o Descodificador Hermenêutico

Tal como noutros filmes de David Lynch, os primeiros minutos contêm a chave do enigma. O espectador é ali agraciado com uma versão codificada de todo o filme e respectivo tema (referimo-me, obviamente, ao sentido figurado). Em *INLAND EMPIRE* temos precisamente oito minutos para compreender que a obra não se resume a uma história de infidelidades e sexo (que a presença de uma rapariga seminua a ver televisão e uma cena passada num quarto de hotel entre

uma prostituta e o seu cliente poderiam sugerir) <sup>1</sup>, mas que comporta muitos outros elementos e bem mais importantes. A presença de uns coelhos gigantes e antropomórficos sentados numa sala que parece um palco e o enigmático diálogo de dois homens em polaco numa casa apalaçada seriam dificilmente explicáveis naquele contexto. São oito minutos para percebermos que se trata de uma obra com uma forte dimensão abstracta e que, a par de um presumível sentido literal (ou vários), o filme detém um riquíssimo sentido figurado. São igualmente oito minutos para vislumbrarmos a estrutura dual e a duplicação de enunciados.

Este bloco divide-se em dois segmentos aparentemente não relacionados um com o outro: os espaços são distintos, os principais intervenientes também e não há um elo de causalidade entre as acções das figuras humanas que neles tomam parte.<sup>2</sup> Existem, porém, algumas coincidências a ter em conta entre os dois segmentos supra-referidos: para começar, o uso de uma mesma língua (o polaco)

---

1) Stéphane Delorme – em “Une femme mariée”, *Cahiers du cinéma*, nº 620 (Février 2007), pp. 10-12 – efectua uma excelente interpretação do filme como uma história de afectos (ou, melhor dito, das diferentes possibilidades do afecto, já que subscreve a teoria dos mundos paralelos), ecoando a pergunta da Visitante 1 (interpretada por Grace Zabriskie): “*Is it about marriage?*”. Em sentido literal, o filme é-o, efectivamente.

2) Neste ponto impõe-se uma descrição das imagens que deles fazem parte. O filme começa com o ecrã a negro. De repente, um foco de luz provindo de um projector cinematográfico acende-se, como iluminando o título da obra, que surge de pronto, antes de sair pela direita do enquadramento. Aparece uma agulha a riscar um disco, aparentemente de vinil. A imagem, sempre a P/B, desfoca. Sob uma voz *off* em polaco, surge um corredor onde uma mulher de feições indistintas (alvo de efeito de *blur*) entra num quarto com um homem. Devido à natureza dos diálogos, presume-se que seja uma cena de prostituição. As feições da mulher e do homem continuam indistintas. A câmara aproxima-se da cara dela e depois centra-se numa parte do quarto, onde se vê um candeeiro de pé com um abajur muito particular. Sob a entoação da cantiga-tema, interpretada por uma voz feminina (“*On the other side I see*”), a imagem passa a ser a cores e surge, por trás de um flagrante contraluz que desencadeia um *flare* na objectiva da câmara de registo, uma rapariga seminua sentada numa cama a observar o ecrã de um televisor que emite estática. A cena alterna imagens, em grande plano, da rapariga a chorar e imagens visíveis no ecrã do televisor, emitidas em cadência acelerada (uma sala com coelhos antropomórficos, uma mulher a aproximar-se de uma mansão...). A mobília deste quarto é semelhante ao do que antes víamos a P/B, incluindo o candeeiro, que surge sobreposto às imagens provindas do televisor. A “chuva” do aparelho faz-se novamente sentir e quando a imagem regressa vemos, novamente, em *plongé*, por alternância com o GP da rapariga chorosa, os três coelhos antropomórficos a interagirem uns com os outros, de forma mecânica, no seu espaço caseiro. Após a Coelha 1 observar “*I do not think it will be much longer*”, o Coelho Macho, trajando de fato azul, sai pela porta da sala e surge numa outra divisão, em frente a uma porta sob a qual incide um único foco de luz. Inicialmente, esta divisão está na penumbra, mas eis que fica banhada de luz devido a um lustre que pende do tecto. Encontramo-nos no vasto salão de um palacete ricamente ornamentado, no centro do qual se encontram três cadeirões voltados para

e a presença do Coelho gigante que, ao deslocar-se de uma metade a outra do bloco, estabelece entre ambas uma ligação física. Por conseguinte, as duas partes não são independentes, mas sim complementares. Olhando com redobrada atenção, verifica-se que existem mesmo duas técnicas comuns a ambas as partes: o desfoque da imagem e a sobreposição de três planos pictóricos num só enquadramento visual. Pode-se igualmente constatar outra analogia importante: até um dado ponto o segmento 1 é a preto e branco, transitando depois para imagens coloridas; o segmento 2 começa com o salão mergulhado na obscuridade, para de seguida se iluminar por completo, refulgindo esplendorosamente <sup>3</sup>. O cromatismo e a luminosidade não só reflectem cada uma das partes na outra, como segmentos paralelos, mas também os corta ao meio em duas metades. O critério para este procedimento encontra-se nas transposições entre “territórios”.

A prostituta da cena do hotel “desaparece” do sofá em que está sentada para “surgir” logo de seguida uma outra rapariga seminua (possivelmente a mesma) sentada numa cama. Este acto de mágica, que antecipa um comentário posterior (“*And then, there is the magic !*” - bloco II, Visitante 1) é mediado por uma superfície espelhada: a objectiva de uma câmara que é denunciada por uma luz parasita (efeito de *flare*). A persistência de alguns elementos de decoração – o tapete, o sofá, o candeeiro (que surge reflectido no televisor) – fazem suspeitar

---

nós. A imagem está desfocada sobre a face de um indivíduo do sexo masculino, que vai surgindo gradualmente, à medida que o foco se reajusta. Segue-se um contracampo de outro indivíduo. Ambos falam em polaco, sentados nos cadeirões:

Homem calvo: *Are you looking to go in?*

Outro (Fantasma): *Yes.*

Homem calvo: *An opening?*

Outro: *I look for an opening. Do you understand?*

Homem calvo: *Yes, I understand.*

Outro: *Do you understand I look for an opening?*

Homem calvo: *Yes, I understand completely.*

Outro: *Good. Good that you understand.*

A conversa é traduzida no próprio filme, em legendas em inglês (de origem). A cara do homem calvo desfoca e em seguida o mesmo acontece à do outro indivíduo, em câmara lenta. Segue-se um efeito de sobreposição de várias imagens, em que o Coelho Macho vai novamente surgindo na posição que antes ocupara em frente à porta iluminada pelo foco de luz. O resto da divisão está novamente às escuras. Fundido a negro.

3) O regresso à obscuridade no fim dessa parte não dilui o sentimento de cisão gerado no espectador. Como o bloco termina num fundido a negro, aquela escuridão resulta, assim, tecnicamente natural e até mesmo suave.

de um mesmo e único espaço, mas com uma configuração diferente, pois os objectos estão colocados noutras posições, inversas às anteriores <sup>4</sup>. Sentimos ter cruzado uma barreira invisível para penetrar no outro lado do espaço. O ecrã do televisor, ao ser revelado como superfície reflectora, acentua o efeito provocado pela *sensação* da objectiva que o *flare* supramencionado transmitira. Encontramo-nos, pois, no reverso do cenário. Efeito semelhante é produzido no segmento 2 e também com a ajuda dos elementos de decoração, mas de uma forma bem mais económica.

Ali a iluminação incidindo sobre a porta, à frente da qual se posiciona o Coelho, faz-nos olhar naquele sentido, *para lá*. Inversamente, quando todo o salão se ilumina, a colocação ostensiva das cadeiras, voltadas para cá, desloca a nossa atenção para *este lado*. A escala de plano muito aberta (pano geral), a colocação frontal da câmara e as marcações rígidas das personagens, fazem-nos contemplar aquela situação como uma cena de teatro (de características idênticas às da actuação dos coelhos no interior do ecrã televisivo da jovem do segmento anterior) <sup>5</sup>. Os homens não se deslocam de uma metade a outra do espaço “salão”, mas também aparecem e desaparecem nele, por meio de focagem e desfocagem.

Em ambos os segmentos há um antes e um depois, um lado de lá e um lado de cá, um dentro e um fora. Há, portanto, dois territórios num único território. Existem transposições no interior de cada um, efectuadas pelas mesmas personagens que os compõem individualmente - excepção feita ao Coelho que, como figura de ligação, atravessa ambos os espaços... através de uma porta. Por meio da duplicação especular (narrativa e imagética), o espaço é desdobrado num *dentro* da história – que nos faz ver ecrãs explícitos (o televisor ou a porta do salão como um enquadramento aparentado) e filmes inclusos neles projectados - e num *fora* da história – onde existe uma personagem a querer obsessivamente “entrar” (porventura, no mundo da prostituta e do seu cliente polaco). Juntos, os dois segmentos são um equivalente do filme todo, funcionando as duas partes

4) O candeeiro não poderia surgir reflectido no ecrã do televisor se não estivesse colocado atrás dele. Onde antes estava a porta vê-se agora o televisor.

5) Que designo como o “teatro dos Coelhos”.

correspondentes à narrativa da jovem como o dentro da história contida nas duas partes do enredo respeitante aos dois homens.

Para terminar, diga-se apenas que o Descodificador Hermenêutico oculta um dado importante, que ainda contribui mais para adensar o mistério que o envolve e a incompreensão que suscita: dele encontra-se ausente aquela que sabemos ser a protagonista, porquanto seria forçosamente uma personagem interpretada por Laura Dern, a cabeça de cartaz do filme <sup>6</sup>. É este facto que (mais) baralha o espectador, impedindo-o de ver o excerto como um verdadeiro resumo cifrado da obra. A ausência da “protagonista” cumpre, no entanto, outro objectivo, muito condizente com a preocupação temática do filme: preparar um *twist* baseado não nos actos da história, mas sim na sua enunciação.

(b) Bloco II – dimensão “real”

É aqui que o “aparelho de base” baudriano/“dispositivo” de Metz mais se faz sentir, pois este bloco contém a radiografia de uma produção cinematográfica, encenando vários dos seus momentos-chave. Como o ponto de vista narrativo é o da protagonista do filme intradieético, a actriz Nikki Grace (interpretada por Laura Dern), é através do seu trabalho que acompanhamos a produção, por etapas: contratação (que lhe é comunicada telefonicamente pelo seu agente), reunião de equipa, promoção televisiva, ensaios, filmagens. A utensilhagem técnica está muito visível, mas a tónica do bloco não é especialmente descritiva, daí que os bastidores da produção nos sejam apresentados de forma algo esquemática não nos ensinando verdadeiramente nada sobre a produção de filmes. Em termos metacinematográficos, centramo-nos mais na protagonista (como actriz, espectadora e detentora de um fluxo mental) do que no filme e nas suas operações, representadas de forma mais simbólica do que orgânica. Em termos metafilmicos, a feitura do bloco é movida pelo progressivo clima

---

6) Adicionalmente, os outros nomes fortes do elenco também não marcam nele presença: Jeremy Irons, Justin Theroux, Harry Dean Stanton, etc.

de equívocos suscitados pela presença implícita do espectador de cinema, o que leva a duvidar da realidade de muito do conteúdo visto.

Tudo começa com Nikki a ser visitada na sua mansão de Hollywood por uma mulher de carregado sotaque báltico (interpretada por Grace Zabriskie), a qual se diz sua vizinha e profere tiradas oraculares sobre o tempo (não cronológico), sobre as narrativas (populares) e sobre o próprio destino de Nikki (e o papel que lhe é atribuído na produção supra-referida). A antevisão que a visitante faz de um “*brutal, fucking murder!*”, quando o filme em causa - na perspectiva de Nikki - não parece conter nada do género, alerta para desgraças vindouras, criando suspense. Porém, é o convite ao olhar que aquela lança à protagonista (“*Do you see?*”) que merece aqui mais destaque. Trata-se do primeiro de muitos convites à visão espalhados pelo filme e, na circunstância, desencadeia aquilo que parece ser a narrativa principal, onde alegadamente se vão encaixar as restantes. A visão sugerida pela Visitante 1 é mais psíquica do que óptica e aquilo a que temos direito de assistir daí para a frente deve ser entendido como uma projecção mental. Portanto, a “realidade” deste bloco não deve ser interpretada no sentido mais literal possível, mas assumida apenas por comparação com os restantes blocos, e em particular o seguinte (o bloco III). A produção do filme *On High in Blue Tomorrows* é um facto mental e teoricamente ilusório, embora o modo como a Visitante 1 coloca a situação nos deixe na dúvida até ao fim do bloco IV. A sua frase “*If today was tomorrow, you would be sitting over there...*” tanto pode introduzir um devaneio como um *flashforward*...

A estrutura da maior parte deste bloco é relativamente linear, embora as suas implicações nem sempre o sejam. Cada segmento é, de um modo geral, formado por dois mini agrupamentos de cena(s), que identifico na Estrutura em apêndice como “a” e “b”<sup>7</sup>, funcionando cada um deles individualmente como a antítese do outro: o primeiro equivale à realidade, o segundo ao imaginário (enunciação mental, filme no filme ou impostura). A minha Estrutura do filme inclui, entre chavetas rectas, alguns conteúdos imagéticos, os quais se prendem normalmente com actos de visão e permitem aduzir da natureza psíquica das partes “b”. Lynch

7) Podem ser várias, mesmo quando na minha estrutura mantenho a numeração (a) e (b), porque são pequenos agrupamentos que pertencem ao mesmo contexto narrativo.

guia-nos nesta “aprendizagem” da obra (que começa deliberadamente devagar) por meio de efeitos ópticos que servem de separadores: rápidos fundidos a negro<sup>8</sup>. A conjugação deste factor (de natureza clássica) com elipses constantes e não motivadas em termos causais (apanágio da descontinuidade moderna) é uma fonte de desestabilização que retira ao vidente cinematográfico uma quota-parte de certezas. Do mesmo modo, existem já pequenos indícios de que a realidade e o imaginário não são completamente dissociáveis. Aqui ficam dois exemplos, construídos por David Lynch de modo a introduzir a suspeita de um adultério, existente ou a existir:

- A forma como Nikki interage com Devon, seu colega e co-protagonista do filme, no primeiro ensaio no estúdio. As lágrimas dela e o campo/contracampo em “planos” aproximados de ambos os actores sugerem que a história está prestes a tornar-se realidade.
- A cena do caramanchão, que sabemos ser o filme em rodagem, é filmada de modo algo documental (com *zooms* e câmara à mão), ao contrário da pseudo-captação intradiegetica (em que a câmara se vê bem assente num tripé). O facto de o cineasta da história, Kingsley (interpretado por Jeremy Irons), só ser revelado *a posteriori* ajuda a esta primeira impressão. Não sabemos logo quem filma nem que tipo de filmagem é aquela.

Ainda assim prepondera no bloco I, até um determinado momento, uma substancial quantidade de lógica, excepção feita ao segmento 4 – que engloba uma enigmática cena passada numa esquadra de polícia, sem relação aparente com a história de Nikki e a rodagem do filme intradiegetico *On High in Blue Tomorrows*.

O segmento 8 prepara-nos para a mescla de realidades que *INLAND EMPIRE* nos vai trazer a seguir. Deixa de haver uma estrutura binária, começando o real e a ficção a fundir-se verdadeiramente. A frase de Nikki “*Damn! This sounds like dialogue from our movie!*”, para além de adensar no vidente cinematográfico as

---

8) Não estão assinalados na Estrutura porquanto ocorrem sistematicamente, em todas as transições de segmento, sem qualquer excepção.

suspeitas de uma presumível relação extraconjugal (existente ou a existir)<sup>9</sup> entre os protagonistas, coloca a atriz “dentro” do papel, de tal modo obcecada com ele que não se consegue desassociar da personagem que interpreta. Os tempos e os espaços tornam-se absolutamente indiscerníveis e transitamos para o *interior* do *décor* conhecido no filme intradieético como “Casa de Smithy” (cujo reverso víramos anteriormente no estúdio).

As dimensões abstractas de cada bloco que compõe *INLAND EMPIRE* – e a deste não é excepção – caracterizam-se por não possuírem fundidos ou outros efeitos de pontuação oficialmente reconhecidos. As transições são efectuadas por corte, mas as imagens exibem lâmpadas, focos, *flashes* e curto-circuitos eléctricos, numa ostentação de apoteose luminosa que faz jus à reflexividade transbordante do filme e ao gosto pessoal do realizador Lynch, um confesso devoto da electricidade<sup>10</sup>. Voltarei a este factor, mas refira-se desde já que o bloco termina com Nikki na pele da personagem do guião (de seu nome Sue), duplamente intradieética e residindo desta feita na Casa de Smithy, a sua morada no interior da história. Ali “vê” pela primeira vez a sua congénere polaca (a personagem da história original inacabada, de que *On High in Blue Tomorrows* é alegadamente um *remake*). Numa *mise en abyme* nuclear (que remete para o Descodificador Hermenêutico) a jovem polonesa ensina-a a ver “o outro lado”, com isso aumentando a natureza indiscernível do filme que passa agora

9) Aspecto que se inscreve sobretudo na interpretação literal de um filme sobre infidelidades matrimoniais.

10) “*I just love electricity [...] These things [fire, smoke, electricity] are mesmerizing. You can watch a thing sparking for hours. And it makes a beautiful sound. And it’s also a disturbance*” - David Lynch, em entrevista ao *The Guardian*, efectuada no National Film Theatre e contida no disco 2 da edição oficial em DVD de *INLAND EMPIRE* (2006, Studio Canal e Optimum Home Entertainment, E.U.A.). “*I just happen to like electricity but I’m not really wild about the new plugs in America. I like forties and thirties electricity*” [...] “*And light bulbs: I can feel these random electrons, you know, hitting me*” - David Lynch, em entrevista a Chris Rodley (ed.), in *Lynch on Lynch*, revised edition (London: Faber and Faber, 2005 [1997]), p. 73.

a inscrever a dualidade *dentro* desse regime indistinto <sup>11</sup>. <sup>12</sup> No fim, Sue baixa a cabeça como se adormecesse.

(c) Bloco III – dimensão “onírica”

O bloco III é o coração de *INLAND EMPIRE*, não só porque se situa a meio da obra, mas sobretudo porque é uma gigantesca *mise en abyme* da mesma. Assistimos agora à história de Sue Blue, uma rapariga de condição modesta apaixonada por Billy Side, um rico galanteador. Contudo, mais importante do que a narrativa é a narração.

Com efeito, embora todo o bloco III corresponda à diegese de *On High in Blue Tomorrows*, ele é veiculado como sonho de Sue, que adormeceu no final do bloco anterior. Isto explica as incoerências cronológicas e factuais, as incidências (ainda) mais abstractas e a presença de uma outra narrativa não *vista* como tal (ou seja, como desenrolar de acontecimentos) até este ponto da obra: o filme *Vier Sieben*, de que a actriz Nikki ouvira meras alusões no decurso da sua produção. Encontramo-nos em plena condensação e deslocamento freudianos: a personagem Sue vê literalmente uma outra realidade através de um buraco numa peça de *lingerie*; é acometida por sentimentos de *déjà vu*; contempla, no mesmo

11) O que, por sua vez, contribui ainda mais para que o filme se organize como um campo de realidades e imagens indiscerníveis. O que antes já existia de forma relativamente moderada passa agora a ser um princípio modelar e ostensivo do resto da obra.

12) No Limbo 1 (segmento 11, final de “c”), Sue encontra-se numa rua nevada, na companhia das Raparigas 1 e 2 do coro de jovens, presumivelmente na Polónia, para onde transitaram por enunciação psíquica da protagonista. Sue fecha os olhos e a *mise en abyme* nuclear 1 começa. De novo a imagem da agulha a riscar o disco surge a P/B no ecrã filmico. É por meio de imagens de Sue e da Polaca, em planos separados e em escala aproximada (GP), sobrepostos à agulha, que a Polaca fornece as indicações necessárias:

“Do you want... to see? You have to be wearing the watch. You light a cigarette. You push and turn, right through the silk. You fold the silk over and then you look through the hole”.

Durante este pequeno excerto, o filme alterna imagens da Polaca e de Sue. Através de um *zoom-in* rápido, a imagem passa a cores, sobre um GP instável de Sue. Sem corte, a câmara aproxima-se dos olhos da protagonista e num movimento de torção ginasticada da mesma (em que ela inclina o torso para trás), capta-lhe o olho, mas ao contrário, uma vez que a cabeça de Sue se encontra voltada para baixo. Esta imagem faz *raccord* de posição com outra em que Sue é perceptível, como reflexo invertido, numa superfície negra mas que espelha, como a água de um lago nocturno.

espaço em que se encontra, personagens por si imaginadas; converte-se num coelho gigante, a quem depois telefona; mistura espaços, tempos, personagens... Em resumo, aqui tudo é possível e acontece – tal como nos sonhos - mas a anarquia está longe de ser total. Aliás, todos os fenómenos contidos neste bloco estão bastante relacionados entre si, como prova o uso da montagem alternada, que é, justamente, a técnica de montagem prevalecente nesta parte central de *INLAND EMPIRE*.

Os efeitos ópticos que usei como orientação para distribuir as sequências do bloco II não cumprem neste a mesma função, até porque nem sempre existem. Na prática, são um dos mecanismos utilizados por Lynch para destacar actos de enunciação de origem indeterminada (quando não se sabe quem é o narrador) ou diferente (quando se procedeu a troca de enunciador). A segmentação por mim efectuada neste bloco corresponde, então, mais ao teor do conteúdo (*leitmotive* e assuntos) que pressinto em cada conjunto de cenas, do que propriamente à sua forma ou natureza. A unidade do conjunto é assegurada por uma *mise en abyme* recorrente: o monólogo de Sue, entretanto metamorfoseada em prostituta de rua. Esta recorrência, a que chamo “Interrogatório”, aproxima-se mais de um consultório de psiquiatria num prédio devoluto do que de um verdadeiro interrogatório (até por ser inteiramente voluntário e se desenvolver quase exclusivamente sob a forma de monólogo)<sup>13</sup>. Opto, no entanto, por lhe atribuir este rótulo porque visualmente parece mais adaptado ao sentimento do lugar onde decorre a acção, independentemente da sua funcionalidade, e porque, de certo modo, ecoa a cena da esquadra do bloco II, em que a Mulher de branco/Doris Side (Julia Ormond) se confessa a um detective encartado.

A meio do bloco (que corresponde, sensivelmente, ao meio do filme) o protagonismo altera-se. Passamos a ter duas figuras centrais: Sue e a rapariga polaca, adquirindo esta última uma preponderância inusitada<sup>14</sup>. O segmento

13) A personagem masculina profere uma única frase na direcção de Sue: “*Were you, in fact, seeing another man?*”.

14) Na medida em que nenhuma das personagens se lhe dirige directamente por nome algum, a sua identidade permanece vaga. Para todos os efeitos, a polaca é um ser anónimo. Porventura, a única referência (indirecta) à sua identidade ocorre no bloco IV, onde ficamos (através de uma frase proferida por Nikki) com a sensação de que ela talvez se chame Karolina (o nome da actriz que lhe dá corpo). No genérico de fim é simplesmente identificada como The Lost Girl.

5 surge destacado na minha Estrutura do filme para reforçar a hipótese clara de se tratar de uma enunciação da polaca <sup>15</sup>. Neste momento do filme Sue sofre um apagamento relativo face à narrativa *Vier Sieben*, agora emergente com o conseqüente decréscimo do contributo da americana para a enunciação do bloco <sup>16</sup>. Dois factores corroboram esta dupla afirmação: por um lado, a dimensão abstracta do bloco actual (segmentos 8 a 10) é quase exclusivamente protagonizada pela polaca; por outro, verifica-se uma singular ocorrência em que à “Mulher” (de Bill/Doris Side) é atribuída uma enunciação mental <sup>17</sup>. O bloco termina com uma ligação directa, visual e sonora, entre dois espaços e duas situações completamente diferentes, mas partilhando exactamente as mesmas personagens: Sue e um grupo de raparigas indiscriminadas que atravessam o filme (quase) de uma ponta à outra. O histérico grito que Sue emite no meio de uma apocalíptica conflagração luminosa - em que a imagem parece sair dos “gonzos”, *descentrando-se* literalmente – e de uma tonitruante batida sonora, é reproduzido já no bloco seguinte, em tom de paródia, pelas raparigas, ali metamorfoseadas em prostitutas de rua.

#### (d) Bloco IV – mescla de dimensões

Neste bloco nada é o que parece - a nível espacial, temporal e causal. Inicialmente, julgamos ter efectuado um salto no tempo, pois vamos encontrar “Sue” muito longe da sua acolhedora Casa de Smithy, agora caída na mais miserável prostituição. Se bem que *INLAND EMPIRE* dê a entender ter sido esse o destino da personagem após o adultério cometido e o “filho do pecado” assim gerado, o facto é que vários factores destroem por completo essa aparente lógica narrativa:

15) Embora seja esta a versão que privilegio, em rigor, o segmento pode ter outras leituras.

16) Não confundir com a enunciação da história toda e muito menos do filme.

17) O que lhe confere uma importância extrema, já pressentida aquando da cena da esquadra no bloco II, mas ainda sem explicação.

- Sue não está só; na sua companhia encontra-se o agrupamento de raparigas sem nome que já víamos na sua presença durante o bloco III (sonho) e na dimensão abstracta do bloco II.
- O cenário de prostituição de Sue não é uma qualquer casa de passe ou uma rua abjecta e anónima, mas sim o Passeio da Fama do Hollywood Boulevard. Encontramo-nos claramente numa outra realidade e não apenas num outro tempo e num outro espaço.

A maior característica deste bloco é o *excesso*. Primeiro, de música rock, veiculada de modo não diegético (nem sequer como enunciação mental da personagem Sue). Segundo, de som ambiente, pautado por inúmeros ruídos parasitas típicos de filmagem em exteriores naturais (ao contrário do verificado no resto do filme <sup>18</sup>). Terceiro, de figuração anónima, quer à porta do *cabaret*, quer no seu interior. Quarto, de notória sordidez em geral: na escuridão predominante; na delapidação do espaço do Interrogatório (que se encontra muito presente neste bloco); na aparência desmazelada de Sue; na insistência nos desfavorecidos da vida (representados pelas prostitutas, mas também pelos sem-abrigo). É nitidamente uma ambiência hiper-realista.

A negatividade exagerada que patenteia faz do bloco IV o *reverso* do bloco II. Aliás, é precisamente neste ponto da obra que Lynch retoma a rodagem do filme intradieético *On High in Blue Tomorrows*, entretanto suspensa, fazendo com que, em termos narrativos, o presente bloco seja a continuação do outro. Porém, a diferente plasticidade destes dois blocos de *INLAND EMPIRE* baralha completamente as coordenadas do espectador cinematográfico. O facto contribui igualmente para a problemática do ilusionismo na obra, uma vez que propicia um conjunto de paradoxos:

- Quanto mais realista este bloco se apresenta, menos relação ele tem com as características do bloco II, a qual corresponde dentro do filme *INLAND*

---

18) O facto de a maior parte da acção de *INLAND EMPIRE* até este momento ter ocorrido dentro de portas, não explica a presente depuração sonora nem a insistência numa música dissonante e instrumental.

*EMPIRE*, ao universo “real”<sup>19</sup>. Curiosamente, quanto mais se afasta da ideia de *glamour* que associamos a Hollywood, mais se aproxima da decadência urbana da Los Angeles actual.

- Quanto mais naturalistas as situações e a evidência *física* do tempo e do espaço, maior a ausência de cronologia linear e a multiplicação espaço-temporal. Estes factores permitem à protagonista ver-se a repetir actos momentos antes empreendidos e observar-se a percorrer um trajecto labiríntico e em grande medida circular, voltando tendencialmente ao ponto de partida. No bloco IV atinge-se o descentramento total da obra.
- Quanto mais este universo exhibe a sua hiper-realidade, maior a estilização que comporta. O excesso de real pode equivaler à sua obliteração. Por exemplo, a lenta e terrível agonia de Sue, a dado momento esventrada, serve de contraponto à profusão de movimento e à multiplicação temporal até ali evidenciadas durante o bloco. No entanto, a falta de reacção dos assistentes conjugada com a extrema lentidão da cena, força os limites do suportável para o espectador de cinema. Deste modo, a duplamente patética cena de morte torna-se profundamente fantasiosa.

A exorbitância do bloco IV revela-se igualmente num acréscimo de abstracção e alegoria. Desta feita, em vez de três segmentos (o Corredor, o Outro Lado e o Limbo), a “dimensão abstracta” final contém quatro, nele se inscrevendo uma *mise en abyme* explicitamente metacineamatográfica. Esta, para além da alusão ao próprio filme, também contempla o regime do cinema, sob a forma de uma projecção em sala. É o primeiro (e único) filme no filme diegético que não surge em ecrã televisivo ou no ecrã mental da(s) personagem(ns) enunciadora(s). Toda a obra *INLAND EMPIRE* é preparada para aquele momento; ali encontramos a confirmação plena de que o filme é uma ode à Sétima Arte na óptica do espectador<sup>20</sup>. A dimensão abstracta do bloco IV comporta, pois, a resolução do filme (o final feliz) e um seu resumo.

19) Ou “mais real”, já que toda a obra é contaminada pela abstracção e pelo imaginário.

20) É importante descrever o segmento 7 do bloco IV (a *mise en abyme* nuclear 2). Este excerto filmico começa com um movimento de grua descendente sobre a fachada do estúdio onde Nikki roda *On High In Blue Tomorrows*. A porta abre-se e a protagonista surge, envergando um robe

Todavia, o cinema começa por marcar presença directa neste bloco ainda antes dos segmentos mais alegóricos. Tal como sucedera no bloco anterior, o espectador é surpreendido a meio por uma inesperada mudança de tónica e de estética. Imediatamente após a morte da protagonista (Sue) - na sequência do violento ataque que sofre às mãos da Mulher de Branco, sua rival - o filme efectua um movimento à retaguarda, desvelando, num *travelling* atrás, aquela cena como espaço profílmico intradiegético (o “*profilmic étranger*”, de Metz), juntamente com a câmara que supostamente a regista. Não chegando a abandonar o mundo de *On High in Blue Tomorrows*, a obra move-se para o lado dos seus fatores (produção) em vez de se manter com as personagens e a diegese. Laura Dern tomba no Passeio da Fama como Sue, mas ergue-se como Nikki. O tão revelador movimento de grua é especialmente marcante, pois constitui o reverso da entrada de Nikki na história de Sue. Antes o *décor* (Casa de Smithy) fora o portal para a diegese; agora a câmara montada em grua é o veículo para o real (o espaço da produção do filme diegético) e, curiosamente, aquilo que permite encarar a hiper-realidade de uma rua conspurcada de sangue e miséria como um mero *décor*. Claro que é um efeito trabalhado e insidioso: o espectador é

---

azul (kinono) que lhe fora vestido por uma camareira na cena anterior. A câmara aproxima-se da protagonista em três planos sucessivos. Os dois primeiros são *raccords* no eixo, em escala progressivamente mais aproximada, alternando com uma imagem do recinto do Estúdio. Porém, entre a segunda imagem de Nikki e a terceira (a actriz olha para a câmara em ambas) existe uma imagem da Polaca a olhar. Na terceira imagem, Nikki é vista dentro do televisor observado pela polonesa. Deste modo se opera uma troca de olhares institucionais entre as duas espectadoras, teoricamente não coexistentes entre si. Nikki e a Polaca olham-se por intermédio da utensilhagem, de que o(s) ecrã(s) faz(em) parte. Nikki volta-se e sai pela direita do enquadramento, sob o olhar atento da Polaca. Porém, ao sair de campo, não é a parede do estúdio que ela nos revela, mas sim uma cortina vermelha, a qual prefigura um outro espaço totalmente distinto daquele em que se encontrava antes. Com efeito, é um local interior dotado de marmóreas colunas: o *hall* de um cinema. Nikki entra no auditório, o qual se encontra semi-iluminado e totalmente vazio. O seu robe azul contrasta com o vermelho dos assentos. A protagonista olha para o ecrã, onde passam algumas imagens. A primeira é uma reduplicação exacta de Nikki, em pé na sala de cinema. Desta feita, Nikki olha para si mesma na tela. As próximas imagens são de alternância entre Nikki no ecrã (agora como Sue, pois vemos excertos do seu monólogo proferido no Interrogatório) e Nikki na sala, tanto captada de costas com o ecrã ao fundo, como vista de frente em grande plano. A sua fâcies é um misto de espanto e repúdio. De repente, um homem (o mesmo que víamos no Interrogatório) surge a uma porta ao fundo, chamando a atenção da protagonista. De imediato o ecrã da sala reflecte o homem na sua exacta pose naquele instante na sala de cinema. Nikki despe o robe azul e segue o homem, que subiu umas escadas. Nesse ponto, o ecrã da sala mostra Nikki a subir as mesmas escadas, num simbólico acto de integração do filme projectado.

surpreendido porque lhe fora dado ouvir toda uma textura sonora característica de espaço externo (a ocorrer em directo <sup>21</sup>). É uma dupla ilusão de realidade: o exterior é um interior; a morte é “apenas um filme”. Nas outras ocorrências em que o espaço profilmico diegético também é revelado *a posteriori* (concentradas no bloco II) não somos tão enganados, ao ponto de nos crermos noutra dimensão ou num espaço discrepante. Para efectivar a divergência, Lynch recorre neste caso a um movimento de câmara contínuo, ascendente e prolongado.

O bloco IV termina numa outra repescagem do bloco II: o regresso à situação enunciativa em que Nikki, por desafio da Visitante 1, fora instigada a ver (“*Do you see*”? ). É o fecho da “moldura narrativa” que aquele episódio abriu e a reintegração no mesmo espaço (a mansão de Nikki). A história da protagonista americana conclui-se precisamente no mesmo ponto, mas não exactamente da mesma forma, pois que na última imagem antes do genérico final ela surge com outra indumentária.

#### (e) Bloco V – o Condensado Final

Encontra-se separado do resto da obra pelo fundido a negro mais lento de todo o filme, mas encontra-se ligado ao bloco anterior pelo traje de Laura Dern: um vestidinho azul. Consiste numa apresentação de algumas figuras *leitmotive* aludidos ou presentes noutros blocos, bem como em anteriores obras de David Lynch <sup>22</sup>. Surge na continuação do final feliz da diegese *Vier Sieben* (a diegese encaixada ou história original não concluída) de que, significativamente, não

21) O que seria impossível no decurso de uma rotação, onde a banda de som ainda não foi montada.

22) A rapariga com a perna artificial provém de *Wild at Heart* (1990); o lenhador e o toro gigante são oriundos da(s) série(s) *Twin Peaks* (1990-1991), contaminando também o filme *Twin Peaks – Fire Walk With Me*, passado na mesma ambiência; a loura de jeans é um simulacro de Alice Wakefield, interpretada por Patricia Arquette em *Lost Highway* (1997), filme de onde é igualmente oriundo o ícone *cowboy* que o pianista aqui simboliza; Laura [Elena] Harring representa o filme *Mulholland Dr.* (2001). Reparando bem, não existe nenhum *leitmotiv* de obras anteriores a *Wild At Heart*, o que pode prenunciar a vontade de endereçar a metacinematografia como temática figurada, já que foi na transição de *Wild At Heart* para *Twin Peaks – Fire Walk With Me* que Lynch deu início a um ciclo explicitamente meta-espectatorial.

mostra nenhuma personagem – precisamente ao contrário do que sucedera no bloco I, por onde o filme começa. No entanto, situa-se *fora* da história, não sendo enunciado por nenhum narrador intradieético. É Lynch quem aqui se assume como o enunciador-mor. Afinal de contas, é dele o filme e é para ele também que remetem as alusões, num claro exercício de intertextualidade.

O tema “Sinnerman”, vocalizado por Nina Simone, termina a obra em tom festivo, numa inversão do teor dominante nas três horas de filme. É um *playback* muito mal interpretado<sup>23</sup> pela figura principal de um grupo de bailarinas negras. Estas constituem uma réplica óbvia ao conjunto de personagens femininas, caucasianas, que funcionam como um coro grego durante todo o filme. Aliás, é este coro que começa por dançar no bloco V, dando depois lugar ao corpo de baile afro-americano. Todas as figuras sentadas, incluindo Laura Dern (que aqui se interpreta a si mesmo), assistem à dança, sendo portanto, representações espectatoriais. Deste modo, mesmo fora da história, permanecemos inteiramente dentro do *filme* e da sua temática. A obra fecha com uma imagem de Laura Dern a olhar... para cima, numa possível alusão ao ecrã cinematográfico. Tal como na segunda parte do Descodificador Hermenêutico, o sofá em que ela está sentada encontra-se virado *para cá*, para nós, colocando-nos no lugar do ecrã, porventura *como* ecrã, com tudo o que isso implica.

## O todo

Vejam agora em particular as semelhanças entre blocos, para encontrar o padrão que faz da obra uma estrutura verdadeiramente cerrada e com uma intencionalidade precisa. Começo pelas recorrências, deixando para já de fora desta resenha os blocos I e V. O primeiro porque irá ser abordado posteriormente numa outra perspectiva, o último porque se trata de uma celebração do filme como espectáculo, mas situada no pós história.

---

23) Este aspecto parece-me intencional e sintomático da irrealidade que continua a dominar a obra, mesmo fora da história.

Cada um dos blocos II, III e IV possui uma cisão interna e uma dimensão abstracta. A cisão, assinalada na minha Estrutura por uma linha e uma seta, é o momento em que a protagonista de cada bloco se envolve mais com o universo irreal que confina directamente com o seu, “penetrando” numa outra plataforma mental. Para todos os efeitos, isto corresponde à aquisição de uma nova identidade. Nos blocos II e IV, inversamente proporcionais, a “troca” ocorre pouco antes (a uma cena de distância) dos segmentos ditos abstractos, como que para os preparar, a eles que, por sua vez, preparam o bloco seguinte. No bloco III, porém, a transição verifica-se precisamente a meio, dado que todo aquele bloco reproduz os mecanismos da obra no seu conjunto. Aliás, sendo o bloco III, como se disse, o coração de *INLAND EMPIRE*, o seu meio corresponde ao meio do filme, aspecto que releva de uma notável matemática de construção e de um certo valor simbólico. Neste caso a alteração fundamental não reside no facto de a protagonista adquirir outra identidade, mas sim na circunstância de o bloco passar a deter duas protagonistas (Sue e a polaca), cada uma delas dotada de poderes enunciativos. Desta feita, a transição para um patamar mais elevado de ambivalência – que resulta numa intensificação da irrealidade geral da obra, já sentida em cada bloco previamente a este facto (embora de modo mais discreto) - equivale ali a um autêntico desdobramento. Duplicidade rima, assim, com mestiçagem.

Cada um dos blocos II, III e IV termina com uma secção de teor diferente das restantes. Embora todo o filme tenha um cunho assumidamente abstracto, estas partes caracterizam-se por ainda o ser mais. Chamo, portanto, a cada uma delas “dimensão abstracta”. Se *INLAND EMPIRE* é uma alegoria do espectador, em muito o deve a estes segmentos, onde se encontra concentrada a carga mais explícita dessa mesma alegoria. Mais uma vez, os blocos II e IV equilibram-se, pois o mecanismo de recorrência funciona do mesmo modo em ambos: o primeiro veicula a “alegoria do olhar abstracto”, o segundo a “alegoria do espectador (no filme)”. É o somatório destas duas alegorias que constitui o discurso metacinematográfico de Lynch, a sua “aporia do espectador”, tanto no plano óptico como narrativo. O bloco central (III) também possui uma dimensão abstracta com as mesmas características e situada na mesma posição que as dos

outros blocos, mas, para além dela, possui ainda elementos alegóricos relativos a um engenhoso estratagema para ver “o outro lado”.

A Dimensão Abstracta é composta, em todos os blocos, sempre por três segmentos e sempre com a mesma natureza. Designo-os por:

- Corredor: o *leitmotiv* do corredor como percurso, quer se trate de um só corredor ou de um labirinto de corredores, sugere a “entrada” noutra dimensão.
- O Outro Lado: o espaço está compartimentado em duas metades contíguas, permitindo o contacto visual (e frontal) de realidades e figuras, mediado por uma superfície plana.
- Limbo: neste segmento o tempo é indefinido e permite, ademais, o contacto com outros tempos e espaços numa lógica de não contiguidade.

Deixo de propósito a análise das recorrências “Visitante”, “*Mise en abyme* nuclear” e “Interrogatório” para o capítulo 4.

Como se percebe, os blocos II, III e IV evoluem numa gradação crescente de: (a) desdobramento de tempos, espaços, figuras e situações; (b) fusão entre realidade e imaginário.

## O labirinto reflexivo

*INLAND EMPIRE* é, seguramente, um filme laborioso, mas não é – como se viu – uma obra totalmente incompreensível, ao contrário do que se possa crer<sup>24</sup>. Dito de outro modo: o filme incorpora como base da sua construção (ou seja, do seu princípio enunciativo) e do discurso metacinematográfico que veicula (isto é, a presença e o papel do espectador) imagens e um fluxo narrativo destinados

24) A título de exemplo, refiro a opinião expressa por Jean-Marc Lalanne e Marcus Rothe - no início de uma entrevista efectuada aquando da estreia mundial do filme em Veneza e publicada com o título de “Lynch, le film-monstre” em *Inrockuptibles*, nº 563, 12 Set. 2006 – com a qual discordo em absoluto: “*Et surtout, le film ne cesse d’opérer des décrochages, des effets de tiroir, et ne se raccroche jamais à une structure qui viendrait en boucler le sens. Le film, qui dure trois heures, ne fait que partir, ne se retourne pas*” (p. 34).

a revelar as potencialidades especulares da Sétima Arte. O permanente jogo de espelhos - a nível espacial, temporal e causal – aliado a um progressivo incremento da complexidade, torna todos os aspectos do filme reversíveis entre si e tendencialmente indiscrimináveis. A tónica é assaz moderna, condizendo com a classificação que Deleuze faz do cinema.

De tal modo o filme é um cristal, no sentido deleuziano, que não ousa sequer adoptar a terminologia corrente na actividade cinematográfica, com risco de falhar a própria descrição das imagens e o fluxo especular em que se revelam. Os termos “plano” e “sequência”<sup>25</sup> não me parecem os mais adequados para ilustrar um fenómeno simbiótico de tal forma extremado, que em inúmeras situações se torna virtualmente impossível determinar onde começa e acaba cada um destes excertos. De tal modo o(s) tempo(s) e o(s) espaço(s) se sobrepõem a nível visual e narrativo e de tal forma várias camadas de imagem se acumulam por sobreposição dentro de um único enquadramento (gerando uma extrema saturação de conteúdos visuais) que, nesta perspectiva, julgo tecnicamente mais correcto – e mais justo em termos do sentido *intrínseco* da obra - adoptar as expressões “imagem” e “segmento” para aludir, respectivamente, ao denominador mínimo de montagem e ao agrupamento de ocorrências narrativas. Desta feita não traio o espírito da imagem bifacial de Deleuze nem o importe de uma temporalidade não cronológica. Foi com estes termos, pouco característicos, que elaborei o esquema estrutural da obra, o qual constitui a sùmula da visão criativa de David Lynch neste filme.

Todavia, e pese embora a complexidade referida, não se pode automaticamente deduzir que *INLAND EMPIRE* seja o caos filmado, como se a natureza especular das imagens fosse o suficiente para justificar a existência de uma obra assim configurada. A reflexividade requer, como nos faz ver Deleuze, uma estrutura que nada deve ao acidente, tanto em termos imagéticos (onde se inclui também o som, enquanto “*sonsigne*”), como narrativos. Por outro lado, a transmissão de uma alegoria do espectador, neste caso de cunho aporético e de teor assumidamente abstracto, obriga a trabalhar a intuição do vidente extradiagético

---

25) Que Deleuze utiliza e desenvolve (sobretudo o conceito de “plano”) na sua primeira obra sobre o cinema - *Cinéma 1 - L'image-mouvement* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1983). Cf. capítulo 2, páginas dedicadas à planificação.

mediante a utilização de recorrências que lhe permitam identificar na obra essas características figuradas e conferir-lhes o sentido desejado. O espectador deve aderir ao filme o suficiente para compreender o propósito metacinematográfico do texto e para se ver nele reflectido.

## 2.2. O filme reflecte-se

*A little boy went out to play. When he opened the door, he saw the world. As he passed through the doorway, he caused a reflection. Evil was born. Evil was born and followed the boy.*

(Bloco II – Visitante 1, o sublinhado é meu)

Quando a Visitante 1 profere este estranho comentário, cuja carga metafórica a sua interlocutora, Nikki, não compreende, é à própria representação cinematográfica que ela se está a referir, bem como ao papel do realizador nessa dinâmica. Desta feita, Lynch parece querer alertar-nos para a natureza reflexiva do *medium* e para a adulteração do real que aquele gera neste filme. *INLAND EMPIRE* é, pois, uma obra intrinsecamente desdobrada; dualidade que se manifesta quer em termos ópticos, quer em termos narrativos e estruturais. O “Mal” que persegue o rapaz (o cineasta) contamina todos os aspectos da obra, tornando assaz pertinente a designação de “filme assombrado” que Alessandro Cappabianca lhe atribui <sup>26</sup>.

David Lynch é, nesta circunstância, um realizador assumidamente reflexivo, trabalhando os materiais fílmicos com uma liberdade poética que tende a manifestá-los ainda mais. Encontramo-nos no território da “subjectividade indirecta livre”, que Gilles Deleuze aponta como a mais perfeita das três modalidades de percepção visual, porque se baseia numa oscilação entre objectividade e subjectividade (cuja alternância gera algo superior à mera

26) Embora não numa perspectiva deleuziana, que é uma das que mais me interessa, Cappabianca refere-se a uma certa “espectralização” presente em *INLAND EMPIRE*, onde a realidade alterna com o seu reverso fantasmático. Em particular, o autor diz-nos que todo o cinema de David Lynch se caracteriza por construir mundos estranhos, povoados de fantasmas concretos e que o objectivo do cineasta é precisamente poder entrar neles, filmando-os. Cf. Alessandro Cappabianca, “Il cinema hanté”, *Filmcritica*, nº 573, marzo 2007, pp. 137-139.

conjugação da trivialidade e nobreza dos pontos de vista que a compõem)<sup>27</sup>. Qualquer das submanifestações que a integram<sup>28</sup> tende a revelar a *técnica* do autor e o seu domínio plástico sobre a obra, nomeadamente no que respeita ao *evidente* trabalho da câmara, como veículo de pontos de vista e de agenciamento maquínico. Para Deleuze, tal como para Pasolini, é precisamente ao “fazer sentir” as operações deste aparelho que o cinema se torna especial (fenómeno designado por ambos como “*conscience de soi-caméra*”). A obra *INLAND EMPIRE*, ao chamar constantemente a atenção sobre si própria, reflecte-se como uma ilusão de cunho marcadamente autoral. Dito de outro modo, reflecte-se em si mesma, mas também como enunciação do realizador que a gerou.

Adaptando o conceito de “mega narrador” de André Gaudreault, relativo à instância autoral<sup>29</sup>, pode-se dizer que o realizador é um enunciador-mor. De tal modo o seu panorama de técnicas auto-reveladoras é extenso, que me limito aqui a enumerar as principais:

- Movimentos de câmara:

*Travellings* para a frente (normalmente para penetrar em túneis ou corredores) ou para trás, efectuados sobretudo a grande velocidade; planos de grua; câmara à mão com notória oscilação (o oposto do plano suave efectuado com *steadycam*); *zoom-ins* (muitos deles operando uma deformação do espaço); panorâmica com *fillage*<sup>30</sup>.

- Variações de cadência:  
Câmara lenta ou acelerada.

27) Gilles Deleuze, *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, op. cit.

28) (a) Subjectividade intradiegética (de uma dada personagem); (b) subjectividade própria (autonomia da câmara, cuja percepção não coincide com nenhum ponto de vista humano); (c) comunicação entre duas subjectividades (o filme, através das suas personagens, e a [cosmo]visão poética do autor). - *Ibidem*.

29) André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du Récit* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1989).

30) A grande velocidade a que é efectuada a panorâmica provoca um efeito de arrastamento que torna parcialmente indistinto o conteúdo da imagem.

- Efeitos ópticos (ou análogos digitais):

Sobreposições; fundidos e encadeados; paralíticos; dissolução da imagem (parecendo escorrer tinta); *stop motion*<sup>31</sup>; imagem instável, como que solta do mecanismo de arrasto da câmara (impossível de suceder em digital, daí tratar-se de um efeito).

- Deformações da imagem:

Objectiva grande angular a distorcer as faces humanas em GP e o espaço.

- Propriedades da imagem:

Baixa resolução; preto e branco alternando com cor; *flare* e brilhos variados; contraluz; efeito de *blur*<sup>32</sup>; focagem e desfoque deliberados no início ou no fim das imagens, mas ocorrendo também muitas vezes a meio (embora de forma mais ligeira); cenas inteiramente filtradas de azul; projecção de sombras não realistas e normalmente agigantadas.

- Enquadramento:

Insistência nos grandes planos; descentramento da imagem; planos filmados com a câmara colocada atrás das personagens (excedendo em muito o efeito de *amorcé*); panorâmicas efectuadas junto a elementos do *décor*, normalmente paredes; planos muito picados.

- Montagem:

Cruzamentos de eixo; elipses (umas disfarçadas, outras perfeitamente sentidas).

- Som:

Curto-circuitos eléctricos e troar ameaçador; música dissonante; personagem Fantasma a falar de trás para a frente; ausência momentânea de som.

Algumas destas técnicas têm a característica adicional de não corresponderem, na economia narrativa, a nenhum ponto de vista diegético. Todavia, detêm a sua quota-parte de subjectividade, assinalando um olhar e uma presença. Situam-se

---

31) Técnica que consiste em filmar um fotograma de cada vez, deixando passar um grande intervalo de tempo entre cada plano, para assim mostrar rapidamente a evolução de algum acontecimento que ocorra num período assaz dilatado.

32) Técnica de reportagem para tornar imperceptíveis as feições dos indivíduos, esbatendo-as.

algures entre os enquadramentos objectivos ou anónimos, em que as imagens se dão a ver de forma neutra, e a verdadeira visão subjectiva, que assinala o conteúdo visto por uma personagem. Este facto levou Francesco Casetti a adoptar a nomenclatura usada pelas gramáticas tradicionais e a referir-se-lhe como “vistas objectivas irreais” (“*vues objectives irréelles*”) <sup>33</sup>. Para este teórico, porém, a especificidade de tais vistas reside mais na estranheza das próprias imagens - muitas vezes de teor abstracto ou dificilmente imputáveis a um observador humano <sup>34</sup> - do que na efectiva impossibilidade de atribuir a mirada a um agente particular. Nestes casos, Casetti defende que o espectador comunga da onipotência da câmara, numa partilha de pontos de vista que tem como consequência integrar muito o vidente na obra. Trata-se, na sua opinião, de um “*comme si toi [o filme visto] étais moi [o espectador]*”.

Muitas são as imagens de *INLAND EMPIRE* em que se divisa uma presença extradiegética desta ordem, muito condizente com a temática da hipervigilância que se faz sentir durante todo o filme. Exemplo: no segmento 6 do bloco II Nikki assiste à advertência que o marido faz a Devon, optando por não denunciar a sua presença aos dois homens. Através das movimentações de câmara – *travellings* para a frente ou para trás, câmara à mão, posicionamento atrás de uma personagem ou muito próximo das paredes – o espectador de cinema sente-se no interior do filme como presença espectral. O seu corpo pode ser invisível, mas ele não deixa de estar inscrito NO visível, como dá a entender o título deste livro. Essa “entrada” do espectador no filme - da inteira responsabilidade do enunciador-mor (o cineasta), que planificou a obra - é a primeira das ocorrências possíveis de um fenómeno meta-reflexivo que se manifesta de diversos modos.

Asemi-presença do espectador na obra pode ocorrer, inclusive, por conjugação com o olhar ou o posicionamento de algumas personagens diegéticas, colocadas em situação de observadores institucionais continuados ou espiões assumidos. Não é de uma representação metonímica que se trata aqui, mas sim da partilha – real ou simulada - de uma ubiquidade do olhar. Por exemplo, no bloco II,

33) Francesco Casetti, *D'un regard l'autre: Le film et son spectateur*, trad. Jean Châteauvert et Martine Joly (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990), capítulo “Les quatre regards”, p. 89.

34) Como seja o caso do contra-picado vertical.

numa cena filtrada inteiramente de azul, os dois protagonistas Sue/Nikki e Billy/Devon (cuja identidade é, naquele instante, híbrida) fazem sexo totalmente tapados pelos lençóis da cama. À porta do quarto surge, sem que os amantes se apercebam, o marido da adúltera, a observar o acto. A conjugação desta vigilância com a deslocação da câmara para a frente (prefigurando um P.O.V. do observador Marido) faz-nos compartilhar daquele momento de intimidade, como se víssemos pelos olhos da personagem atraindo. Quando no excerto abstracto seguinte - outra cena filtrada de azul, desta vez sem personagens - a câmara efectua um *travelling* à retaguarda, não nos restam muitas dúvidas que, de algum modo, somos nós quem ali se move.

No entanto, o Marido detém daquele acto sexual uma visão incompleta, já que não consegue ver o que ocorre por debaixo dos lençóis. Embora no início da cena a sua mirada e o nosso olhar estejam perfilados num “*comme si lui était toi*” cassetiano<sup>35</sup>, típico dos planos subjectivos, rapidamente passamos a ver mais do que ele. A ubiquidade do olhar espectacular prova-se pela introdução do vidente na cama com as personagens, sob os lençóis. A *presença* espectral do vidente e a sua participação activa na cena podem ser aferidas na banda sonora, através de um ruidoso “Shhhh!” emitido em voz feminina quando Bill/Devon diz a Sue/Nikki: “*You talk too much*”. Algo no filme manda calar a actuante, facto que a obra reforça fazendo um breve paralítico da imagem. O filme interrompe-se de forma voluntária – reflectindo-se na máxima força – e reflectindo-nos com ele. O facto de a voz em causa ser feminina remete para outra instância, que não apenas a autoral; remete, provavelmente, para a espectadora diegética polaca, que vimos logo no bloco I dando o mote ao filme.

Vejamos algumas das modalidades usadas por *INLAND EMPIRE* para reflectir a obra reflectindo igualmente o espectador.

---

35) Casetti, *op.cit.*, p. 89.

## A imagem especular, segundo Deleuze

Todas as dualidades de *INLAND EMPIRE* são evidência de imagem bifacial, quer esta se manifeste a nível óptico (e sónico), em termos estruturais e narrativos, quer através de certas figuras ou motivos. A dicotomia entre real e imaginário manifesta-se neste filme através da própria noção de reversibilidade, a qual constitui o âmago da imagem cristalina como circuito. Não é por acaso que o filme insiste em mostrar o reverso de certas imagens e/ou espaços. No bloco II ao vermos o *travelling* lateral sobre as traseiras do *décor* Casa de Smithy e o labirinto de painéis que constituem as “entranchas” daquele local fictício, não posso deixar de me lembrar de um documentário sobre o cenógrafo francês Pierre Guffroy, intitulado precisamente *L'envers du décor*<sup>36</sup>. No bloco III o mecanismo repete-se, mas desta feita através da seda da *lingerie*, que é uma tela aparentada. Assim a ideia de “outro lado”, inerente à segregação espacial entre mundo do vidente e mundo da obra, tal como postulada por Metz em *O Significante Imaginário*, conjuga-se perfeitamente com a simetria deleuziana verificada no interior desta arquitectura de bastidores entre “realidade” (estúdio intradieético) e ficção (história contada). Que o próprio “dispositivo” pode ser alvo de permutas entre actual e virtual provam-no, por exemplo, os visionamentos televisivos da polaca e os espaços profílmicos dos blocos II e IV. Assim a alegoria do espectador contribui para fazer de *INLAND EMPIRE* uma ode à imagem-cristal. Detenhamo-nos em três aspectos desta reversibilidade deleuziana: os espelhamentos, as realidades simétricas e a estrutura dúplice.

O primeiro aparecimento de Laura Dern no filme (a sua “entrada”) é perfeitamente sintomático do hialosigno deleuziano e dos espelhamentos contidos no filme. Após enquadrar uma parede normal, a câmara efectua uma panorâmica para dois painéis de vidro embutidos em duas outras paredes, que funcionam em certa medida como espelhos. A atriz passa por detrás deles, como se fosse um reflexo, antes de aparecer à porta do salão como figura assumidamente de carne e osso. Os dois tipos de parede e as duas modalidades de presença da

36) Robert Salis, *L'Envers du décor, portrait de Pierre Guffroy – parte I* (1992). Éden Films e France 3 Océaniques (FRA), 132 min. Visto em difusão televisiva.

protagonista – aparentemente espectral e efectivamente corpórea – revelam o quanto a imagem de *INLAND EMPIRE* é baseada numa especularidade que faz alternar o cristalino e o opaco, o actual e o virtual. O reflexo - ou seja, a dimensão virtual da imagem – ao surgir primeiro que o correlato real, manifesta logo uma propensão do meio para se cristalizar, numa disseminação de propriedades e características reflectoras de pendur (neste caso) óptico.

Não é por acaso que o filme está pontuado de espelhos, que a natureza metacinematográfica da obra e a consequente existência de camarins (onde as superfícies especulares marcam tradicionalmente presença) não explica por inteiro. Veja-se como, na ida promocional à televisão, Devon faz uso da especularidade para agredir verbalmente a provocadora pivô Marilyn Levens: “*If you’re looking for shock value, Marilyn, I suggest you look in the mirror*”. Marilyn, aliás, como apresentadora intriguista, é ela própria um *simulacro* presente de duas figuras reais incontornáveis na Hollywood do passado: Hedda Hopper e Louella Parsons.

O início da canção “Polish Poem” (composta e escrita de propósito por Lynch para o filme) é o melhor indicador de dualidade em *INLAND EMPIRE*, provando desde logo a natureza óptica desse desdobramento: “*I sing this bond to you, on the other side I see*”. Ao servir-se de várias superfícies, como seja o vidro sujo de uma janela de *décor* ou o *flare* que incide numa objectiva de câmara, Lynch revela literalmente que a imagem se compõe de duas faces e que do outro lado existe uma realidade simétrica daquela, mas que nem sempre é visível. Analisemos duas destas circunstâncias em separado.

No primeiro caso, os actores Nikki e Devon encontram-se a ensaiar no estúdio de filmagem quando, subitamente, Freddy, o assistente do realizador intradieético, assinala a eventual presença de um elemento indesejado: “*What is that? [...] Someone is there*”. Devon persegue o intruso nas traseiras do *décor* Casa de Smithy, mas não vê ninguém. O estúdio e o ensaio que nele decorre representam o mundo real. Do outro lado, porém, em pleno *décor* e, por conseguinte, no domínio da ficção, situa-se a réplica exacta da protagonista, a sua imagem virtual, circunscrita a uma plataforma imaginária. A história é o reverso da rodagem, mas nem por isso menos *real* do que ela, como se pode ver

pela comparação dos segmentos 3 a e 10 a, as duas faces de uma mesma *mise-en-scène* <sup>37</sup>.

Em termos deleuzianos, o principal sentido a retirar da bipartição do estúdio em dois lados é a sua reversibilidade. Neste caso a coexistência de faces da imagem - que a alegoria do espectador reforça ainda mais - é um processo de espelhamento:

- Simétrico  
A reprodução exacta dos mesmos enquadramentos e escalas de plano tem como objectivo repetir a cena de duas perspectivas diametralmente opostas <sup>38</sup>.

37) Traços gerais do bloco II, segmento 3 a:

A câmara capta, em plano de conjunto, Devon e Nikki de costas (sentados à mesa) e Kingsley e o seu assistente, Freddy, defronte deles. Kingsley está em pé. Devon levanta-se e caminha em direcção à Casa de Smithy, sendo acompanhado num *travelling* atrás feito em câmara à mão. Segue-se-lhe, também captado em câmara à mão, um P.O.V. correspondente ao que Devon vê: a casa de Smithy a ficar cada vez mais perto à medida que ele se aproxima dela. Kingsley, Nikki e Freddy, que mantêm as mesmas posições, são alvo da nossa atenção, porquanto a câmara efectua um *zoom-in* sobre eles, aproximando-os de nós (ou de quem se situa no nosso alinhamento visual). Devon, no reverso do cenário, não encontra nada junto à Casa de Smithy. Nikki olha angustiada, em GP, para *off*, na direcção do *décor* em construção. Devon regressa e a cena termina com a mesma imagem com que começara, encontrando-se Devon e Nikki novamente sentados de costas para a câmara.

Traços gerais do bloco II, segmento 10 a:

Sue, trajando de verde, tal como a vemos mais tarde no filme entrar na Casa de Smithy, aproxima-se da câmara até ficar em foco. Olha para fora de campo no exacto momento em que Nikki diz, em *off*: “*Oh, shit! Look in the other room*”. Segue-se a imagem do plano de conjunto com Devon, Nikki, Kingsley e Freddy junto à mesa, todos ainda sentados. Sue continua a olhar para eles, em GP. Devon levanta-se para ir inspecionar a casa de Smithy. Sue observa-o. Imagem mais aproximada de Kingsley em pé e Freddy sentado à mesa, mas sem Nikki, que devia ocupar uma das cadeiras.

Esta dualidade entre segmentos não só marca um autêntico campo/contracampo narrativo, que ficaria muito mais evidente se os dois segmentos não se encontrassem a uma tão grande distância um do outro (podendo, *à la limite*, ser intercalados como elementos de uma só cena, se o objectivo de Lynch fosse a clareza, que não é), como também indica o momento em que Nikki, por se encontrar ausente do plano de conjunto do estúdio tal como visto por Sue, “encarna” metaforicamente na personagem que interpreta, o que vai acontecer de facto alguns segmentos mais à frente.

38) As falas das personagens não são exactamente iguais em ambos os lados do espaço. Todavia, estou em crer que as pequenas variações se devem essencialmente ao facto de Lynch ter filmado *INLAND EMPIRE* sem um guião pré-estabelecido.

- Consecutivo  
Primeiro é-nos fornecido o ponto de vista (óptico e narrativo) de Nikki e restantes colegas de estúdio, e só mais tarde temos acesso à mesma cena filmada na perspectiva da personagem Sue.
- Simultâneo  
Durante o re-visionamento da cena pelos olhos de Sue, a face dos acontecimentos que antes víramos e tomáramos como real continua a desenrolar-se, agora fora de campo; assumindo, pois, uma dimensão meramente virtual <sup>39</sup>.

Este espelhamento, que acumula, precisamente, todas as hipóteses de reversibilidade da imagem, torna-se ainda mais complexo pelo facto de uma das frases *ouvidas* por Sue ser proferida por *ela própria*. Trata-se de um comentário da diegese de *On High in Blue Tomorrows*, em que a personagem Sue diz a Bill: “*Oh, shit! Look in the other room*”. Naquela circunstância é Nikki quem a verbaliza, já durante o ensaio, e tendo penetrado tão bem na personalidade fictícia a que dá corpo que chora como supostamente Sue deveria fazer. Neste momento os dois pólos da imagem/situação tornam-se verdadeiramente indistritáveis, no sentido deleuziano. Cada um deles é real, mas também virtual. A sombra que passa à frente da câmara numa das imagens existe para provar que se encontra mesmo ali uma presença, que Freddy não alucinou um intruso. Dito de outro modo: existe para conferir materialidade a Sue. Por outro lado, numa outra imagem, Sue aparece desfocada, como imagem virtual; só depois, à medida que se vai aproximando da câmara e adquirindo *visibilidade* (ou clareza), se torna uma imagem real. A cena que ela ouve (e vê) ser representada é, na sua perspectiva, inteiramente real, pois que é a *sua* história. Recorde-se a frase que o realizador do *casting* de *Mulholland Dr.* (2001) diz a Betty: “*Dont’ play it for real until it gets real*”. Para nós, espectadores de cinema, é como se o filme tivesse operado um desdobramento, durante o qual a extrema credibilidade da

---

39) Aliás, Sue ouve o diálogo dos outros num tom mais sumido, como se fosse proveniente de um Além indeterminado.

cena representada por Nikki despoleta o aparecimento do seu duplo diegético, Sue, e a história correspondente.

Também no Descodificador Hermenêutico a rapariga polaca *desaparece* literalmente do quarto de hotel a preto e branco para se *revelar* de seguida num outro quarto (que é o mesmo), desta feita a cores<sup>40</sup>. A materialização da polonesa num presumível “lado de cá” actualiza-a como pressuposta figura de carne e osso (daí a utilização da cor), mas fá-lo por intermédio de uma objectiva denunciadora da bidimensionalidade da imagem. No bloco I de *INLAND EMPIRE* a face colorida da imagem é mais visível e cristalina do que a sua congénere em P/B, mas completamente “indistritável” (“*indiscernible*”) daquela, mantendo-se mesmo na obscuridade durante o início do filme. Para além da reversibilidade destas duas faces e do seu espelhamento simétrico, consecutivo e até mesmo simultâneo (à semelhança do que vimos no exemplo anterior), importa, sobretudo, referir a intervenção da tecnologia audiovisual.

Como diz Alanna Thain, responsável por um interessante estudo deleuziano sobre o papel da tecnologia em *Lost Highway*: “*The film [Lost Highway] addresses the effect of reproductive technologies of film and video to loosen our moorings, to put us in two (or more) places at once, confronted with the self*”<sup>41</sup>. O que permite a transposição entre lados e aquilo que faz com que ambas as faces da imagem não se possam discernir é o *medium* visual (nas suas subcomponentes de vídeo, cinema e TV). Portanto, os dois pólos da imagem são igualmente *virtuais*. É nisto que o exemplo do Descodificador Hermenêutico se distingue do caso analisado relativamente ao bloco II, onde predomina sobretudo um efeito de coexistência de realidades.

Desde o início do filme que somos confrontados com uma virtualidade eminentemente tecnológica: através da novela radiofónica “Axxonn”, cujos actores não vemos nunca no estúdio de gravação; dos risos pré-programados no teatro dos Coelhoos, onde os espectadores existem apenas como banda sonora

40) O seu desaparecimento pode significar que se torna opaca, mas, na verdade, ela já o era antes de o ser, porquanto a sua face se encontrava oculta por um efeito de *blur*.

41) Alanna Thain, “Funny How Secrets Travel: David Lynch’s *Lost Highway*”, *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture* (nº 8, 2004). Acedido em linha, a 24-10-2007, em [http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/Issue\\_8/thain.html](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_8/thain.html) (p. 3).

inadequada ao aparente dramatismo da circunstância; da difusão televisiva de imagens em velocidade acelerada... As pessoas são veiculadas pelo *medium* e, como tal, virtualmente inexistentes. Ou melhor dito: existentes apenas em termos virtuais, como o comprova a recorrência do disco a ser gravado e/ou reproduzido, o qual constitui o mais forte *leitmotiv* visual e temático da obra. Embora a rapariga polaca a cores esteja, supostamente, a ver, ela própria é vista pelo olho da objectiva (denunciado pelo reflexo) e por quem do “outro lado” dela se situa: o espectador de cinema <sup>42</sup>. Aliás, a sua visão é incompleta e imperfeita, não só porque o ecrã de televisão que ela perscruta difunde apenas excertos do filme *INLAND EMPIRE* (para mais com a cadência manipulada), mas também porque nem sempre tem imagens para apresentar. A própria estática televisiva, que alterna com as imagens do televisor, continua essa virtualidade. Ela é a maior prova de uma invisibilidade vista: por um lado, é uma não-imagem observada pela polaca; por outro, a falha da técnica é um germe que contamina um meio. Neste caso a tecnologia televisiva denota a reflexividade cinematográfica <sup>43</sup>.

Mais uma vez, é de uma “entrada” que se trata. De novo David Lynch consegue operar a propagação do reflexo, transformando um hialosigno numa autêntica imagem-cristal. Os meios audiovisuais, dotados intrinsecamente de propriedades e características reflectoras, relacionam-se na circunstância com uma duplicação de figuras (as raparigas), situações (a prostituição) e espaços (os quartos) todos reversíveis entre si. A natureza metacinematográfica de *INLAND EMPIRE* faz da obra um cristal em permanente formação e crescimento num processo que abarca muito mais do que o mero enredo. Os espectadores assim revelados não são apenas as figuras diegéticas, nomeadamente a polaca (que quase não faz outra coisa durante todo o filme senão ver, mantida como é num limbo de vigilância forçada); são também os “outros” espectadores, ou seja, todos nós, os abstractos (portanto opacos por definição) videntes de cinema. A

42) Ainda que durante o visionamento essa mediação seja efectuada pelo olho do projector.

43) Noutra parte deste livro, dedicada à enunciação, as imagens produzidas no interior dos ecrãs serão abordadas numa perspectiva diferente, de produção individual e não como reflexividade cinematográfica. Porém, as duas posições não são inconciliáveis, porquanto a enunciação global da obra cabe ao realizador, o principal enunciador do filme e produtor de todas as figuras que nele detêm enunciações pessoais.

reversibilidade entre observadores intra e extradiegéticos é, aliás, o pressuposto maior da alegoria do espectador. Deleuze, logo nas primeiras páginas de *Cinéma 2: L'image-temps*, afirma que no cinema moderno os actantes se tornam videntes: “[...] *le personnage est devenu une sorte de spectateur. [...] Il enregistre plus qu’il ne réagit. Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu’engagé dans une action*”<sup>44</sup>. Alanna Thain, por sua vez, reforça a presença do vidente no filme. Embora o seu comentário se reporte a *Lost Highway*, não perde validade quando aplicado a *INLAND EMPIRE*, bem pelo contrário: “*No longer the art of the index [the film] puts the virtual observer into the scene [...]*”<sup>45</sup>.

Também estruturalmente, *INLAND EMPIRE* é uma obra dúplice a vários níveis. Veja-se, por exemplo, o papel do actor, aspecto absolutamente crucial num filme metacinematográfico e feito de histórias na história. Assim, nos blocos II e IV, onde o universo profilmico intradieético é um dado adquirido, o espectador tem oportunidade de observar não apenas os bastidores de uma produção de cinema (na circunstância a do filme intradieético *On High in Blue Tomorrows*), mas também de assistir a uma fusão de personalidades (nos momentos assinalados pela seta na minha Estrutura). O papel social de Nikki, a sua identidade como actriz, funde-se com o seu papel ficcional, a sua identidade diegética. Nikki “mergulha” de tal modo no filme, que se metamorfoseia na personagem que interpreta<sup>46</sup>. A alegoria do espectador, tal como formulada em *INLAND EMPIRE* tem, pois, a peculiar característica de, através da amostragem da mecânica de produção e do “dispositivo” que lhe é inerente, revelar a dualidade institucional subjacente ao trabalho do actor, mas tendendo sempre a uma mestiçagem dessa dupla componente. Não é por acaso que um evidente sotaque sulista (caracterizador das personagens Sue e Billy de *On High in Blue Tomorrows*) se faz sentir em inúmeras circunstâncias em que os actores diegéticos (Nikki e Devon) não estão a representar nem a aludir jocosamente a esse facto.

44) Gilles Deleuze, *Cinéma 2 L'image-temps* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1985), p. 9.

45) Thain, *op. cit.* O encaixado é meu.

46) “*The script we are going to plunge in*” são as palavras usadas pelo realizador diegético Kingsley (Jeremy Irons) para descrever o processo.

Todavia, o espelhamento personalidade ficcional/personalidade real transborda as fronteiras do estúdio e do filme diegético supra-aludido. Na verdade, ele estende-se a grande parte do elenco de *INLAND EMPIRE*, mais concretamente às figuras que tomam parte na narrativa de adultério e no coro de raparigas <sup>47</sup>. Semelhante transferência de identidades consiste em fazer os mesmos corpos reais (isto é, os actores) interpretar papéis diferentes e os mesmos papéis (ou seja, as identidades diegéticas) disseminarem-se por vários corpos reais. A indiscernibilidade (“*indiscernabilité*”) resultante prova que a identidade flutua, sobretudo na Sétima Arte. Aliás, este facto é alvo de cogitação no próprio filme. Numa cena curta e que consiste num grande plano de Nikki a ser maquilhada, ouvimos – em *off* - o realizador Kingsley falar do interesse suscitado pela personagem Smithy. Alguém teria perguntado “*Who is playing Smithy?*”. Independentemente da curiosidade que adquirimos sobre quem terá feito a pergunta - alguém com uma voz “antiga e estrangeira”, segundo o realizador ficcional - fica-nos a referência a esse mistério diegético: Smithy é a personagem que dá nome ao *décor* principal do filme, mas nenhuma das personagens do filme se chama Smithy... A linha que divide um possível actor de uma eventual personagem é muito ténue. Que tudo isto ocorra sobre a face da actriz em processo de ser maquilhada (logo, metamorfosear) não é menos significativo.

## A propagação do reflexo (a imagem-cristal)

Como em *INLAND EMPIRE* quase nada é o que parece, o filme todo pode ser entendido como uma revelação, ou, usando o termo deleuziano, uma cristalização. No Interrogatório, Sue tem um comentário que, embora alegadamente se reporte a um facto da sua vida, expõe o fenómeno cinematográfico em termos metafóricos: “*A lot of guys change. They don't change, but in time they reveal*

---

47) Tanto no sentido de tragédia grega como no de corpo de baile.

*themselves [...]. Well, this guy he revealed something. Looking back on it, all along it was being revealed*<sup>48</sup>.

A propagação do reflexo numa lógica de contaminação progressiva, tal como explanada por Deleuze, faz-se sentir em *INLAND EMPIRE* de modo tão *claro* que praticamente todas as imagens bifaciais são ao mesmo tempo germes. Como consequência, o filme para além de insistir na *visibilidade* de um dos pólos do cristal, chama a atenção para a obra inteira como configuração cristalina (imagem-cristal, para ser mais exacta) e para o seu potencial em reduplicar inúmeras faces, constantemente e do modo mais profuso. Como *opus* metacinematógráfico, *INLAND EMPIRE* faz dos recursos e características técnicas e institucionais do meio o principal veículo de cristalização. A natureza do cinema conjuga-se assim com o espelhamento filmico, não sendo possível discernir um aspecto do outro. É por abordar o cinema como dinâmica e actividade que *INLAND EMPIRE* é um dos melhores exemplos de cristal, mas também é por ser um cristal em formação que a obra reflecte a especularidade intrínseca da Sétima Arte. Não se pense, contudo, que a cristalização ocorre apenas em termos técnicos e/ou institucionais, apesar de se verificar na obra uma extrema visibilidade da tecnologia e mecanismos de produção. Ela processa-se igualmente: (a) em linhas ópticas e sónicas mais genéricas, fruto do assumido e reiterado apelo ao olhar (o qual remete para a instância receptora da obra, também ela parte do próprio regime do cinema); (b) e a nível narrativo, responsável pela criação de uma miríade de outras dimensões (cuja alteridade se manifesta na forma e na repetição de *leitmotive*).

A primeira reflexão de *INLAND EMPIRE* – o primeiro “foco” de uma obra cheia de brilhos e luzes, muitas delas parasitas (*flare*) – é literalmente o jorro de luz do projector que abre o filme. Está assim dado o mote para a conotação de cinema com luminosidade.

Numa primeira instância, se esta obra de David Lynch é um filme sobre Hollywood, é-o por virtude do *glamour* luminoso que o filme comporta, já que se trata de uma obra absolutamente resplandecente, como em termos míticos a Meca do cinema ficou estabelecida. Frases como “*This is a starmaker, if ever I saw one*”, proferida pelo realizador Kingsley, ou “*The Marilyn Leven*

48) Bloco III. O sublinhado é meu.

*starlight celebrity show. From Hollywood, California, where stars make dreams and dreams make stars*”, debitada pelo anunciante/comentador de serviço ao programa de Marilyn Levens (William H. Macy, numa aparição relâmpago) provam que esta imagem-cristal remete para um universo social ostensivamente metacinematográfico<sup>49</sup>. A típica mansão hollywoodiana onde mora Nikki é um verdadeiro “palácio de cristal”: aos mármoreos adicionam-se os lustres, com a particularidade de que estes últimos estão sempre acesos, em todas as divisões da casa e mesmo durante o dia, ainda que pelas amplas janelas entrem jorros de luz natural (como sucede logo no início do bloco II). O efeito, profundamente factício, destina-se a contribuir para o ambiente cristalino pretendido por Lynch para certas partes do filme, nas quais brilho é equacionado com riqueza, de uma forma maniqueísta. É algo que, na sua linguagem codificada, a Visitante 1 faz logo questão de frisar - “[...] *through the alley behind the marketplace. This is the way to the palace*”<sup>50</sup> -, abrindo caminho na obra para um subtexto de ascensão social. Nesta perspectiva, a morada da personagem Billy seria outro palácio, que reduplicaria *no interior da narrativa* a mansão “real” de Nikky e todo o brilho histórico de uma cidade produtora de fantasias.

No entanto, não posso deixar de considerar esta visão como redutora. A reflexividade do filme ultrapassa de longe a narrativa, porquanto os candeeiros acesos são um *leitmotiv* de base em *INLAND EMPIRE* e figuram inclusive na modesta Casa de Smithy. É a anti-naturalidade do efeito que acima de tudo se destaca, realçando-se o uso que o cinema faz da luz, como forma de arte por ela propagada, e a natureza translúcida da própria imagem filmica. Cada lâmpada acesa em *INLAND EMPIRE* é um germe que desloca a atenção do espectador para o filme todo como construção. O gosto do autor Lynch pela electricidade (em termos visuais e sonoros) une-se na perfeição ao desejo de reflectir o *medium* como veículo essencialmente técnico. Atente-se nos dois principais usos da electricidade como forma de cristalizar o filme e de, conseqüentemente, permitir uma melhor visualização do cinema: (a) a disseminação de projectores; (b) os

49) O facto de o Passeio da Fama ser palco de prostituição, homicídios, mortes e todo o tipo de obscura (no sentido literal e metafórico do termo) degradação, provam que mesmo o brilho tem o seu reverso.

50) O sublinhado é meu.

curto-circuitos e/ou conflagrações luminosas que pontuam a Dimensão Abstracta dos blocos centrais.

*INLAND EMPIRE* está repleto de projectores, tanto reais como aparentados, tanto absolutamente visíveis ou mero tópico de conversa. Por norma, neste filme as luzes projectadas denunciam uma produção cinematográfica intradieética, mas de uma forma que é tão ostensiva e pouco natural que não pode deixar de reflectir o próprio filme como um todo. Refira-se que temos direito a ver projectores no estúdio de televisão, onde se deslocam Nikki e Devon para um compromisso promocional; na *sitcom*/teatro dos Coelhos, sendo que um deles se reflecte na própria face de Nikki que ali penetrara perto do fim da obra; no estúdio onde decorrem as filmagens de *On High in Blue Tomorrows*. É sobre este último aspecto que convém meditar.

Ao invés de ser iluminado por luzes gerais, o estúdio é banhado normalmente apenas pelo foco de projectores de rodagem, potentes mas de utilização muito pontual (e estratégica). Acrescente-se que estes focos estão colocados em tripé, o que ainda os torna mais visíveis do que eventuais projectores dispostos na teia<sup>51</sup>. O resultado é duplo: mergulham na escuridão a maior parte do estúdio, desencadeando no vidente um efeito de desconforto e artificialidade, e geram reflexos que são bem mais do que diegéticos. Repare-se como na única situação em que os projectores são relevantes na economia narrativa os focos e o electricista que os manuseia são mantidos fora de campo, centrando-se a câmara na figura do realizador, que interpela insistentemente o técnico pelo nome próprio (“Bucky”). A cena releva de uma certa comicidade, para ela contribuindo o facto de se tratar de um longo diálogo do cineasta com o fora de campo, a partir do qual responde o electricista. Logo, em *INLAND EMPIRE* os projectores têm valor simbólico como componentes da imagem-cristal e como veículos de cristalização, mais do que instrumentos de trabalho. A sua luz rasga o espaço, transformando-o prioritariamente em matéria plástica. É o que acontece, por exemplo, na pausa da rodagem em que Nikki e Devon aguardam, sozinhos e às escuras, noutra divisão do estúdio e, de repente, uma porta se abre cortando

51) Grelha de tecto onde se colocam os vários projectores que iluminam a filmagem a partir do alto, distribuindo luz de cima para baixo.

literalmente o espaço em dois e propiciando a Nikki um devaneio. Neste caso, a uma porta física que se abre corresponde outra porta psíquica.

Os projectores contribuem ainda para a mestiçagem real/imaginário que rege todo o filme, equacionando visível com invisível numa perspectiva profilmica. Num dos segmentos do bloco II, o realizador e o assistente de realização de *On High in Blue Tomorrows* (acompanhados por um terceiro indivíduo) conversam sobre questões de iluminação junto a um projector, que constitui naquele caso a única decoração do estúdio e da cena. A conversa de ambos espelha a imagem intradieгética vista: “*Lights should fade after Billy’s line ‘Do you see?’*”, diz Kingsley. Mas a cena tem ainda a particularidade de, possivelmente, tornar visível a rodagem do próprio *INLAND EMPIRE*, mercê da presença do terceiro homem que, ao ficar sozinho em campo, se vira para o lado de cá e fala, em polaco, para alguém fora de campo, denotando desse modo ser um tradutor. Naquele momento há duas rodagens sintonizadas numa só: a intradieгética (de Kingsley) e a autêntica, de Lynch, (que sabemos ter sido uma co-produção<sup>52</sup>). Por outro lado, e de modo adicional, na medida em que o intérprete se dirige verbalmente ao fora de campo, ele não deixa de também pôr em relevo, por afinidade geográfica, o espectador de cinema.

Em *INLAND EMPIRE* o trajecto para outros universos, e em particular para a Dimensão Abstracta dos blocos centrais, é sempre antecedido de efeitos luminosos bem particulares: clarões (*flashes* ou curto-circuitos eléctricos) e apoteoses luzentes. Qualquer um deles opera um salto no espaço e no tempo, desrealizando as coordenadas geográficas e cronológicas e desmaterializando a protagonista (e o coro de raparigas que funciona ele próprio como uma multiplicação virtual da mesma). Veja-se em particular as transições do bloco II e IV, que correspondem, respectivamente, à (verdadeira) entrada de Nikki na diegese e à sua saída dela, de regresso à rodagem de *On High in Blue Tomorrows*<sup>53</sup>.

52) Entre os E.U.A e a Polónia (a que se junta ainda a França). Refira-se também que uma parte substancial da equipa técnica é de origem polaca, bem como três dos actores principais. Parte das rodagens decorreu mesmo em Łódz e Varsóvia.

53) Digo “verdadeira” entrada e saída porque os blocos centrais de *INLAND EMPIRE* se caracterizam por um efeito de *overlapping* estrutural, em que a natureza narrativa e o conteúdo formal do bloco seguinte começa, de facto, ainda no bloco anterior. Este momento corresponde à indiscernibilidade entre real e imaginário assinalada pelas setas na Estrutura do filme.

No bloco II a protagonista, ao introduzir-se no reverso do cenário em estúdio, dá-se conta do seu estatuto ficcional, porquanto se observa a si mesma a agir “do outro lado”. Esta tomada de consciência é antecedida pelo brilho de uma lâmpada que pende do tecto, como que prefigurando uma revelação. Segue-se um *flash* luminoso, eventualmente de um projector, acompanhado do ruído de um obturador ou lâmpada a fundir. Creio que a ambiguidade é intencional e formulada como uma ostentação dos *mecanismos* cinematográficos (literalmente, projector e câmara). As pequenas escadas que a personagem sobe para aceder às traseiras do *décor*, cujo acesso, pelos vistos, não é directo, encontram o seu paralelo técnico nas imagens e sons cristalizadores do filme como cinema. São eles a verdadeira passagem. O foco de luz que de seguida incide na cara da protagonista apenas reforça a intemporalidade e a abstracção espacial, factores que representam o aprisionamento da (agora) espectadora na diegese. Porém, esse aprisionamento regista-se nesta Dimensão Abstracta de uma forma diversa da que terá no bloco III.

Por enquanto, Sue está confinada à Casa de Smithy apenas como presença incorpórea, já que consegue ver o marido no quarto mas este não a vê a ela. A luz é, portanto, o veículo que torna possível a versão lynchiana da alegoria do espectador. Não se limita a cristalizar o filme, cristaliza também o vidente, fazendo-o tomar parte na imagem-cristal. Em termos alegóricos, a relação entre o espectador de cinema e o filme como imagem-cristal é confirmada de modo óbvio num segmento abstracto deste mesmo bloco, quando Sue penetra a correr na Casa de Smithy. O verdadeiro banho de luz que a protagonista recebe naquele instante é visto pelo Marido que se encontra a uma janela do estúdio, a observar. Esta situação contém o cristal a formar-se, sob a mirada do vidente.

No bloco IV os efeitos luminosos cristalizadores são de natureza essencialmente psicadélica<sup>54</sup>. A entrada no bloco apresenta-se com um fulgor quase alienígena, como uma visitação extraterrestre; o mesmo sucedendo com o jorro de luz que inunda o teatro dos Coelhoos momentos antes de Nikki nele penetrar de costas. A banda de som reforça, em ambos os casos, esta característica.

54) Como, aliás, os rituais de dança que integram as memórias de juventude do bloco III e o genérico final (em que se ouve a voz de Nina Simone cantar insistentemente o verso “Power!”), mas em menor grau e com intuítos um pouco diferentes.

O excesso patente nestes efeitos luminosos é condizente com a hiper-realidade do filme nesta secção, em que tudo é absolutamente extremado. No entanto, a entrada de Nikki no bloco e na *sitcom*/teatro dos Coelhos releva mesmo de uma intromissão que é claramente de outro universo existencial. Com efeito, ali se verifica, por um lado, a passagem da história (diegese) ao filme (intradiegético) e, por outro, o ingresso do espectador (intradiegético) na *oeuvre* *INLAND EMPIRE* (já que, entre outras coisas, a cena dos Coelhos representa simbolicamente o filme todo).

Para além disso, *INLAND EMPIRE* é um filme cheio de portas, corredores, janelas e escadas. As inúmeras entradas e acessos destacam sobretudo a formação da imagem-cristal, da sua permanente propagação e desenvolvimento. Tal como na *oeuvre* de Fellini, estas vias para outras dimensões contribuem para que o universo filmico seja todo ele auto-reflexivo. No entanto, aqui a insistência em transposições geográficas deve-se igualmente ao facto de o filme assumir em termos alegóricos a configuração deictica de um “outro lado” onde se situa o espectador de cinema. O espaço físico torna-se deste modo relevante ao mais alto nível. A abundância de portas faz-se logo sentir nos primeiros minutos do filme, onde um homem (posteriormente revelado como o Fantasma) persiste em “entrar”. O resultado de uma tão grande predominância de motivos espaciais é que o filme sai reforçado como labirinto, na mais directa acepção da palavra. Veja-se o segmento do bloco IV em que Nikki atravessa divisões e corredores sem fim para regressar tendencialmente ao ponto de partida. Só depois de matar o Fantasma consegue libertar-se desse funesto círculo.

*INLAND EMPIRE* é também um labirinto narrativo e estrutural, desencadeado pelas diversas enunciações que contém, a maior parte das quais de natureza eminentemente psíquica <sup>55</sup>. Daniele Dottorini resume perfeitamente a questão: “*In questo senso, l’ultimo film di Lynch è un grande film sul narrare o, meglio, sul narrare come enigma visivo*” <sup>56</sup>. Neste sentido narrar é sinónimo de recompor o caos por uma ordem diferente da original. Tal como em 8

55) Voltarei em maior pormenor a esta matéria no capítulo 4, que é integralmente dedicado à narratividade. Por agora interessa-me a disseminação do reflexo numa óptica deleuziana.

56) Daniele Dottorini, “David Lynch. Teorie dell’abisso”, *Filmcritica*, nº 568 (settembre-ottobre 2006), p 427. O sublinhado é meu.

*1/2*, de Fellini, o resultado da perturbação do cineasta diegético não invalida a legibilidade do filme como um todo, também em *INLAND EMPIRE* as várias cristalizações narrativas da obra (as “entradas”) apresentam uma determinada ordenação, pautada pelo intuito de reflectir ao máximo o filme como produto artístico. As entradas psíquicas do filme de Lynch são praticamente as mesmas que Deleuze refere a propósito do *8 ½* de Fellini: percepção, memória, *déjà vu*, sonho e/ou pesadelo, devaneio (“sonhar acordado”), fantasia, desejo. Para o rol completo, veja-se a última página da minha Estrutura, em apêndice. Para além destas entradas, *INLAND EMPIRE* apresenta ainda atracções espectaculares, nomeadamente alusões verbais e visuais ao circo <sup>57</sup>, e uma extensa gama de narrativas orais, apanágio de um filme sobre a narratividade (relatos ou crónicas, profecias, lendas, contos populares ou fábulas, alegorias). Se este *opus* de Lynch é um labirinto, é-o ao *contrário*, pois, como afirma Dottorini, aqui o segredo não está em conseguir sair, mas sim em conseguir *entrar*.

Assim, o contacto entre vidente e filme e o desejo de integração que ele pressupõe (o qual constitui a base desta alegoria do espectador), conjuga-se na perfeição com a vontade do autor em fazer o filme reflectir-se cada vez mais. Por esta razão, de acordo com a nomenclatura deleuziana, *INLAND EMPIRE* é sobretudo uma “obra em germe”, formada por elementos totalmente indiscerníveis e em constante formação, ou feitura; um filme DO filme, portanto. A componente de obra na obra, manifesta através dos filmes NO filme e das representações espectaculares, não é descurada em *INLAND EMPIRE* mas, por se basear em duplicações em espelho, subordina-se inteiramente à imagem germinal. Esta dependência acaba por enriquecer ainda mais a obra em germe, formando entradas adicionais que vão intensificar o regime de obra como *acto*. Assistimos, por isso, a uma maior progressão do reflexo (já de si dúplice), até que o tempo, o espaço e as realidades se fundem de tal modo que reflectem uma só coisa: o cinema como acto intencional e cristalino.

---

57) O que também remete para a *oeuvre* de Fellini em geral.

## A reflexividade institucional

A reflexividade institucional é outro modo de o filme se reflectir, agora através da mediação mais evidente do seu autor e respectiva actividade. Dela consta a enunciação reflexiva ou impessoal na modalidade defendida por Christian Metz, a qual comporta dois aspectos que se fazem sentir em *INLAND EMPIRE*.

Por um lado, o filme distingue-se como obra metacineamatográfica devido à parafernália técnica que incorpora (a utensilhagem, como lhe chama Metz) e aos mecanismos de produção que retrata. Este facto é particularmente notório nos blocos II e IV sob a forma de equipamentos de registo e iluminação, mas os ecrãs televisivos que pontuam o filme todo também apontam para a superfície de projecção institucional. O filme de Lynch revela-se, pois, como um *processo* baseado em grande medida na “amostragem do dispositivo”. Esta amostragem presentifica o vidente: (a) de modo explícito, através de uma combinação entre o espaço profilmico e a alegoria espectral; (b) implícito, por intermédio de inúmeros reflexos e superfícies especulares. Logo o “dispositivo” metziano, tal como formulado em *INLAND EMPIRE*, tanto evidencia espectadores intradieéticos como o próprio espectador de cinema. É isto que faz da obra na globalidade uma alegoria em sentido nobre; ou, melhor dizendo, uma alegoria de pendor vanguardista.

Por outro lado, ao manifestar-se como *criação*, mais do que como conteúdo, *INLAND EMPIRE* revela-se também como auto-reflexividade, estabelecendo para além disso um elo afectivo entre o filme e o espectador de cinema. Ao reflectir as operações de intervenção autoral, a obra faz com que o espectador se situe, mais não seja emocionalmente, no tempo e no espaço do realizador e, porventura, da equipa técnica que o acompanhou. Qualquer outra sintonia é, como se sabe, impossível, diferido que é o acto de rodagem. A este respeito, veja-se como no segmento 3a do bloco II o realizador intradieético Kingsley é subtilmente conotado com o próprio Lynch. Não que Kingsley seja um *alter ego* britânico do cineasta de *INLAND EMPIRE*, pelo menos não da mesma forma que Adam Kesher (Justin Theroux) o fora em *Mulholland Dr.* Tudo se passa ao nível do discurso falado. Ao entrar no estúdio de filmagem pela primeira vez, a personagem autoral Kingsley refere ter ido à cantina tomar uma chávena de chá (“*It was a terrible*

*cup of tea, at the commissary*”), fazendo eco – ao contrário – do gosto de Lynch por bom café. A conotação é feita, de modo intertextual, através de uma conversa entre Nikki e Devon sobre as qualidades desta última bebida. A frase “*It’s just beans, and all for the beans*”, proferida por Justin Theroux, remete de forma directa para as promoções que Lynch fez sobre aquele produto. A circunstância poderia ser uma mera anedota, não fora a carga simbólica que atribui à figura do realizador num filme tão marcadamente metacinematográfico. A proximidade entre realizador ficcional e cineasta real gera igualmente uma proximidade entre obra e espectador, que é levado a interrogar-se sobre a rodagem autêntica e os métodos do próprio Lynch.

A meta-reflexividade de Metz é, pois, desenvolvida na óptica do espectador. Para Metz este facto não comporta um *diálogo* entre filme e vidente, como propõe Casetti. Para Metz, o espectador não é um interlocutor activo do filme, mas não deixa, ainda assim, de nele figurar como ponto de chegada no lugar que ocupa. Em *INLAND EMPIRE* a presentificação do espectador extradiagético (o cine-espectador) ocorre *através* de três obras encaixadas umas nas outras<sup>58</sup>, mas de modo reversível. Antes de avançar, aqui deixo os seus respectivos títulos:

- *INLAND EMPIRE*

A obra na sua totalidade, realizada por David Lynch e tendo nos principais papéis Laura Dern, Justin Theroux e Peter J. Lucas.

- *On High in Blue Tomorrows*

A produção intradiagética em curso (um *remake*), realizada por Kingsley Stewart (Jeremy Irons) e interpretada por Nikki Grace (Laura Dern), Devon Berk (Justin Theroux) e o marido de Nikki<sup>59</sup> (Peter J. Lucas).

58) Na acepção metziana de “filme através do filme”.

59) Embora a personagem surja nalgumas listas do elenco como “Piotrek Krol”, o seu nome não é nunca directamente revelado em todo o filme *INLAND EMPIRE*, facto que me parece intencional. A ambiguidade relativa à sua nacionalidade é um factor importante que serve a indistinção do bloco II. O facto de não ser nomeado atribui-lhe ainda a hipótese de desempenhar dois pólos de um mesmo quadrado amoroso (ora marido, ora amante).

- *Vier Sieben*

A produção originária (e incompleta), de outra nacionalidade e baseada num conto cigano de origem polaca (língua em que é, aliás, interpretado). O autor diegético é desconhecido e das figuras acima referidas só o corpo do actor polaco Peter J. Lucas reincide, num papel sem nome.

Neste caso, o facto de as três obras responderem por títulos diferentes é decisivo para a compreensão do filme no seu conjunto e para o entendimento da relação operada entre as produções que o compõem. No geral, um mesmo título aplicado a duas obras pode ser eficaz como modo de reflectir uma na outra, mas a operação está votada ao malogro sempre que a reflexão seja tripla, como aqui sucede. Cada uma destas três produções comporta ainda, adicionalmente, outros registos que são verdadeiros filmes dentro do filme ou seus análogos psíquicos. Para distinguir uns dos outros, prefiro usar neste último caso a designação de “enunciação mental”, cujas implicações narrativas abordarei mais à frente.

Vou centrar-me agora apenas na “amostragem do dispositivo”, que integra mais directamente da utensilhagem técnica, provando de que modo ela contribui para a presença do espectador no filme.

## A amostragem do dispositivo, segundo Metz

Cine-espectador [ou espectador de cinema]: aquele que não cessa de acreditar na magia do cinema, nem mesmo quando o filme o inicia nos seus segredos de fabrico e lhe desvela os seus esforços mais prosaicos.<sup>60</sup>

Em *INLAND EMPIRE* a amostragem explícita do dispositivo compõe-se, na realidade, de duas exposições, qualquer uma delas simulada: a que evidencia a actividade e o espaço da produção e a que patenteia os mecanismos e o espaço da recepção. Começo pela primeira, reservando a segunda para uma próxima

---

60) Jean-Louis Comolli, “Intorno a *L'uomo com la macchina da presa* (1ª parte), *Close-up*, nº 5 (novembre-gennaio 1999), p. 43. A tradução é minha.

secção deste livro. Vou, para já, debruçar-me sobre a visibilidade do dispositivo a partir do material profilmico, tal como entendido por Metz.

As cenas de rotação em que a câmara se encontra visualmente presente obedecem à lógica de mestiçagem que caracteriza o filme todo (e que se vai tornando mais intensa à medida que o filme progride). Logo aqui somos forçados a reconhecer neste mítico aparelho uma valência que ultrapassa a mera descrição da actividade cinematográfica e/ou o carácter romântico de que se reveste na imaginação do público cinéfilo. A câmara é imbuída de um valor simbólico adicional, tanto na economia da própria história como na desagregação dos materiais filmicos. Dito de outro modo: a câmara funciona como um “olho” capaz de transmutar o real em imaginário, contribuindo para a indiscernibilidade deleuziana que rege a obra. A sua presença é especialmente marcante em cinco momentos do filme, ordenados em função do aumento de irrealidade.

O primeiro momento ocorre na única cena de *On High in Blue Tomorrows* oficialmente filmada em exteriores: a cena do caramanchão (bloco II, segmento 5 a). A câmara diegética surge somente após as imagens do interlúdio entre Sue e Billy e não reproduz de forma alguma o ponto de vista óptico apresentado pelo filme. Como já tive oportunidade de observar, a cena é filmada em câmara à mão e o aparelho de registo que vemos está bem assente no seu tripé. Aliás, a câmara está situada *atrás* do realizador, que assim adquire maior preponderância do que ela. A transição das imagens de Sue e Billy para a imagem de Kingsley é efectuada por corte directo, apanhando o espectador de cinema completamente desprevenido. Embora os nomes pelos quais respondem Laura Dern e Justin Theroux nesta cena sejam os das personagens intradiegticas “Sue” e “Billy”, o vidente não está seguro da natureza do registo que lhe é dado ver (o qual tanto pode ser um ensaio como o filme já pronto, ou ainda outra coisa qualquer). A ausência de preâmbulo por parte do realizador, através da tradicional voz de “acção!”, retira toda a natureza descritiva ao acto de rotação para o transformar em algo mais. A cena do caramanchão tende a não ser registada mentalmente pelo espectador como material profilmico intradiegtico (o “*profilmique étranger*”) por dois motivos: (a) os enquadramentos escolhidos por Lynch fazem com que a verdadeira câmara de registo (aquela que faz o filme *INLAND EMPIRE*) não esteja nunca colocada atrás da câmara ficcional (que supostamente capta

a cena de *On High in Blue Tomorrows*); (b) o material filmado apresenta-se já découpado - como se tivesse passado pelo crivo da montagem, o que tende ainda mais a mesclar a obra em construção (*On High in Blue Tomorrows*) com a obra já construída (*INLAND EMPIRE*). A cena coloca-nos uma grande questão: a quem pertence a subjectividade ali veiculada? Esta incerteza implica-nos de algum modo na cena vista, que assim adquire contornos ligeiramente voyeuristas na óptica do espectador.

A segunda vez que somos confrontados com a câmara na economia do dispositivo (bloco II, segmento 7b) não confundimos realidade com ficção, mas sim *rodagem* real com rodagem ficcional (Deleuze diria “virtual”). Trata-se de uma cena em que “Billy” procura convencer “Sue” a ficar um pouco mais, afim de tomar uma bebida com ele (o que pode conduzir a um acto de entrega carnal por parte da protagonista). Desta vez a revelação da câmara, só mostrada no fim da cena, apanha igualmente desprevenido o vidente cinematográfico, mas de outra forma. Em causa está uma cena romântica entre “Billy e “Sue”, mas que mais parece uma fantasia erótica da protagonista do que um excerto da rodagem. Os motivos para isso são vários: a cena ocupa a segunda metade do segmento (que nos habituámos, na estrutura do filme, a entender como irreal); segue-se a um olhar vazio de Nikki no final da cena anterior; os nomes das figuras que contracenam só são indicados já perto do fim. Quando o espaço profilmico intradieético é finalmente revelado, por corte, o espectador não pode deixar de sentir que a personagem feminina fantasiou o filme.

Por extensão, toda a obra *INLAND EMPIRE* se torna uma fantasia potencial, sendo a totalidade da percepção posta em causa - tanto mais que a cena se baseia em grande medida no uso de muito grandes planos dos olhos das personagens. Desta vez o espectador não questiona a natureza profilmica intradieética das imagens vistas, pois que o corte para o plano revelador é feito no eixo da imagem anterior. Isto equivale, na prática, a fazer a câmara de registo recuar, sem todavia recorrer a um movimento do aparelho. O espectador extradiegético encontra-se agora posicionado: (a) atrás do realizador Kingsley, o qual assiste à cena na sua cadeira; (b) igualmente atrás da câmara ficcional, que se encontra posicionada ao lado do cineasta. O olhar do vidente cinematográfico encontra-se, inclusive, em termos posicionais, praticamente alinhado com o do realizador ficcional,

fazendo-o sentir-se, tal como aquele, um espectador. A ironia reside no facto de o vidente agora se encontrar atrás da câmara, mas na rodagem de uma cena que pode não o ser, efectivamente. O gesto encorajador que Kingsley lança aos seus actores, erguendo o polegar em sinal de aprovação, corresponde ao maior desejo de qualquer actor, pelo que tanto pode servir para corroborar a natureza profilmica do material como para sustentar a sua componente fantasiosa.

A câmara ficcional surge, de seguida, duas vezes no segmento 8 do bloco II, mas desta feita apontada para o lado de cá. Ou seja, o espectador de cinema não surge posicionado atrás dela ou ao seu lado, mas sim directamente *à sua frente*. O olho da câmara ficcional (a sua objectiva) olha, pois, o vidente extradiegético, numa forma de interpelação que não pode deixar de ser considerada um olhar duplicado. É como se o filme todo olhasse o espectador, através do equipamento que mais metaforicamente designa a actividade cinematográfica. Desta forma pouco ortodoxa a obra continua a assinalar a presença do espectador de cinema no outro lado do filme, mas agora sem a anterior tonalidade escópica. Numa das circunstâncias referidas, o plano do realizador à câmara a dizer “*Action!*” só não transforma o vidente em actuante (colocando-o no lugar das personagens) porque aquela câmara é um aparelho ficcional. É uma curiosa reduplicação filmica que espelha igualmente o vidente, mas baseada numa falácia pura e simples, pois que o cine-espectador continua ainda (e sempre) *atrás* da câmara de registo, afinal a verdadeira. As duas imagens em que a câmara é visível no segmento agora em análise têm também por finalidade estabelecer o cinema como actividade reversível, onde a realidade e o virtual são intermutáveis. Este facto é, porventura, mais evidente no caso da segunda imagem, em que o aparelho surge sozinho ao som de uma música sinistra que tende a transformá-lo numa entidade ameaçadora.

Na última das vezes em que aparece (bloco IV, segmento 6c) a câmara intradiegetica procura reduplicar a câmara de registo, porquanto efectua o mesmo movimento que ela. Passamos de uma pseudo-realidade a outra: da sórdida Hollywood do século XXI à oficina onde os sonhos se fabricam (o estúdio de cinema). A analogia entre ambas é reforçada pelo facto de a transição se efectuar numa única imagem, um plano-sequência com a câmara montada em grua. O material profilmico é mostrado em toda a sua extensão (à frente e atrás da câmara

diegética) e versatilidade (como réplica do dispositivo real <sup>61</sup>). É o principal momento de *INLAND EMPIRE* em que Lynch, ao parecer revelar ao espectador os segredos de fabrico da obra, lhe mostra sobretudo a magia do cinema: “[...] *and yet there is the magic*” (como profere no bloco II a Visitante 1). É neste passe de ilusionismo que a realidade (a rua) se transforma em ficção (o estúdio onde é rodado o filme *On High in Blue Tomorrows*) e que, inversamente, a ficção (história de Sue) se converte em realidade (filmagem de Nikki). Porque, afinal, ambas são uma e a mesma coisa. Deste modo Lynch consegue manter-se fiel aos seus princípios de nada revelar, a não ser a modernidade do seu cinema e as reduplicações nele operadas.

### O vidente revelado

[...] para fabricar o espectador, para alcançá-lo como sujeito [...] existe uma máquina. É por intermédio da vista, o sentido mais erotizado, sobretudo para o cinéfilo, que o aparelho atinge, porventura atravessa, a subjectividade do espectador. <sup>62</sup>

Tal como afirmei a propósito da imagem-cristal deleuziana, *INLAND EMPIRE* é uma obra pejada de brilhos e reflexos. O filme começa sob a égide de um foco de projector cinematográfico (genérico de início) e termina sob as modulações de uma luz psicadélica (genérico de fim), sendo que uma das últimas imagens da diegese é um projector de teatro que reflecte um fulgor azulado. Trata-se em grande medida de uma reduplicação institucional: são autênticos projectores ou aparelhos luminosos aqueles que assim se dão a ver com tanta insistência. Basta verificar os segmentos em que surgem: no *talkshow* promocional de Marilyn Levens, em pleno estúdio televisivo; no estúdio de cinema onde se roda *On High in Blue Tomorrows*; no teatro dos Coelhos, que é ao mesmo tempo uma *sitcom* (na cena em que Nikki/Sue ali penetra[m]). Em *INLAND EMPIRE* o projector

61) Ou seja, da actividade técnica do(s) autor(es) da obra.

62) Comolli, *op. cit.*, p. 43. A tradução é minha.

é, pois, tal como a câmara, uma das fontes materiais do processo instituído e igualmente uma sua metáfora. Já em 1975, ainda antes de atribuir aos filmes uma tão grande autonomia reflexiva, Christian Metz punha em relevo a importância do projector na relação mental com o vidente cinematográfico:

[Assim], a constituição do significante no cinema baseia-se numa série de efeitos-de-espelho organizados em cadeia, e não numa reduplicação única. Nesse aspecto, o cinema como tópico assemelha-se a esse outro ‘espaço’ que é a utensilhagem técnica (câmara, projector, película, ecrã, etc.), condição objectiva da instituição. Os aparelhos como se sabe, comportam também eles uma série de espelhos, de lentes, de ‘luzes’ e de obturadores, de vidros foscos através dos quais se encaminha o feixe iluminante, trata-se doutra reduplicação, desta vez global, em que a *utensilhagem* se transforma na metáfora (ao mesmo tempo que na fonte real) do processo mental instituído.<sup>63</sup>

Em *O Significante Imaginário*, Metz detém uma posição que oscila entre a componente mítica do aparelho (numa óptica afectiva) e a sua carga psíquica como possível objecto de fetiche para o vidente, à qual se junta ainda o facto de o projector ser um *foco* de identificação do espectador com o filme. Para este teórico, aliás, o projector substitui, inclusive, durante o acto de visionamento, o “olho da câmara”, cabendo-lhe a ele debitar o filme e fazendo alinhar a mirada do vidente com aquilo que a câmara antes olhou<sup>64</sup>. Em 1991 a tónica de Metz sobre o projector evoluiu mas não se alterou radicalmente. Em *L’énonciation impersonnelle, ou Le site du film*, o projector é sobretudo um mecanismo de enunciação (impessoal); é nessa categoria que integra o “dispositivo” metziano mais recente. Em qualquer dos casos, projector é praticamente homónimo de “cinema”. Não será por acaso que em *INLAND EMPIRE* grande parte dessas luzes é de tonalidade azul, visto ser também essa a coloração que mais associamos à

63) Christian Metz, *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*, trad. António Durão (Lisboa: Livros Horizonte, 1980 [1975]), p. 61.

64) Pois que ocupa o mesmo eixo direccional, embora esteja colocado *atrás* da cabeça do vidente.

Sétima Arte <sup>65</sup>. Concomitantemente, é esse o apelido da protagonista da história intradieética (Susan Blue), que se intitula, precisamente, *On High in Blue Tomorrows*. Ambos os aspectos provocam um curioso efeito de *mise en abyme*.

O uso predominantemente icónico do projector que até agora referi não se afasta, todavia, da amostragem explícita do dispositivo. Com efeito, ele desempenha o mesmo papel que o espaço/material profílmico (isto é, a rodamem vista). É só quando é apontado na direcção da objectiva da câmara de registo – aquela que efectivamente faz o filme – que o projector se torna um revelador extradiegético, indiciando a presença do espectador de cinema. Deste modo, o aparelho de projecção não só representa o cinema como também o lugar que o vidente intrinsecamente ocupa na experiência cinematográfica. Como diz Susan Sontag: “*It’s impossible to penetrate behind the final veil and experience cinema unmediated by cinema*” <sup>66</sup>. Esta utilização do projector é semelhante, por exemplo, ao uso que *INLAND EMPIRE* faz dos candeeiros de iluminação pública ou dos raios solares, também eles muito presentes ao longo de todo o filme. Repare-se que na primeira vez em que surge o estúdio onde se vai rodar o filme diegético *On High in Blue Tomorrows*, a câmara efectua um movimento descendente em nítida posição de contraluz, provocando a incidência dos raios solares na objectiva da câmara (*flare*). O mesmo sucede na noite em que Nikki entra em casa, ao *ralenti*, depois de ir aos estúdios de TV: a câmara demora-se frontalmente sobre um candeeiro de iluminação pública, conferindo-lhe (a ele e ao *flare* resultante) um protagonismo inusitado.

Longe de evitar estas luzes parasitas – o que teria sido fácil de fazer, sobretudo em espaços interiores – o filme busca aquelas referências, aqueles “olhares”, como forma de configurar o espectador no espaço da representação. Estes e os restantes brilhos directos do filme têm em comum o facto de tornar visível a superfície da objectiva, seccionando o espaço em duas metades: o “lado de

65) Talvez devido ao feixe luminoso emitido pelo aparelho nos auditórios adequados.

66) Susan Sontag, “Godard”, in *Styles of Radical Will* (New York: Harper Colophon Books, 1974), pp. 378-438 – citado por Vivian Sobchak, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (Princeton: Princeton University Press, 1992), p. 197. A afirmação de Sontag leva Sobchak a concluir que o interesse mais recente pelos filmes reflexivos revela um desejo latente de alcançar a visão transcendental. Para mim, no entanto, trata-se sobretudo de alcançar o espectador e de o valorizar como aspecto fundamental do cinema em termos intrafílmicos.

lá” e o “lado de cá”. Desta feita, a superfície vidrada da objectiva denuncia de uma assentada duas coisas: o espaço da produção da obra (e toda a mecânica tecnológica, em que a câmara desempenha um papel fundamental) e o lugar da recepção (a existência de um vidente pressuposto pelo próprio dispositivo). Ambos se situam no aquém filme a que Metz faz alusão, o qual assim é mostrado de forma implícita. Ao servir-se de modo tão continuado dos *flares*, *INLAND EMPIRE* desencadeia o espelhamento do vidente, provando que a existência deste não pode ser descontada. A obra afirma-se como reflexiva mas na óptica do espectador.

Veja-se, por exemplo, o segmento em que Freddy, Devon e Nikki conversam durante uma pausa na rodagem. O posicionamento das cadeiras em que são vistos a repousar é semelhante à colocação dos assentos no bloco I - ou seja, frontal para a câmara. Naquele momento são espectadores e nada mais. É precisamente aí que Lynch faz intervir um *flare* de anormais proporções. Um potente projector, colocado atrás de Nikki, desenha-lhe na figura um recorte luminoso que, ao contrário dos halos do cinema clássico, não contém o mínimo de *glamour*. Por ser tão intensa, aquela luz destaca Nikki de tal forma que chega mesmo a ofuscá-la. O espectador de cinema é assim obrigado a aperceber-se do artifício em que se baseia toda a obra e, simultaneamente, a tomar consciência da sua própria presença.

Deste modo, o exagerado efeito de embranquecimento a que é sujeita a figura diegética Nikki, faz com que o espectador de cinema se possa sentir duplamente reflectido: em si mesmo como ausência visível (embora existente noutra espaço e noutra tempo, o filme parece reflecti-lo naquele momento e naquele lugar) e através de Nikki, sua dupla diegética. Curiosamente, num filme cheio de versos e reversos, também o oposto é verdadeiro: o espectador de cinema é uma presença invisível; a extrema claridade das imagens em *flare* manifestam a sua natureza forçosamente incorpórea, a sua “fantasmáticação”<sup>67</sup>. Tão gritante é o efeito de contraluz, que o vidente se sente agredido por aquela imagem deslavada. No

---

67) Não no sentido de sujeito transcendental da visão, constituindo-se como olhar que confere sentido unificador ao filme, tal como defende Baudry em “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, in *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, ed. Philip Rosen; trad. Alan Williams (New York: Columbia University Press, 1986 [1970]).

entanto, o olho luminoso que olha o vidente desta forma tão manifesta só é agressivo porque não consegue materializá-lo por inteiro, reflectindo-o apenas como instância.

### 2.3. O metacinema como olhar duplicado

*INLAND EMPIRE* é um filme que assinala a todo o momento a presença do espectador face ao representado e o interpela na esperança de com ele entabular uma comunicação. Portanto, é um filme que *olha* constantemente o espectador extradiegético, desejando igualmente *ser visto* por ele. Daí a constante pergunta “*Do you see?*” e a sua outra variante “*Do you want to see?*”<sup>68</sup>, as quais, somadas, apontam para uma relação de correspondência absoluta. Dito de outro modo: *INLAND EMPIRE* é um filme que se revela como enunciador, buscando no vidente o receptor dessa enunciação (“*l’énonciataire*” de Casetti). Não lhe basta mostrar-se e mostrar o espectador; ele tem de garantir que é mesmo visto, o que apenas ocorre se o espectador o desejar. O filme encena, pois, uma interacção eminentemente óptica entre duas instâncias complementares. Neste sentido, o “dar-se a ver” do filme é praticamente literal. Esta interacção pode ocorrer de várias formas, sendo uma delas um olhar humano direccionado para a câmara.

Durante a rotação de *INLAND EMPIRE* houve várias situações em que os actores olharam directamente para a objectiva da câmara de registo, o que, no acto de visionamento se parece traduzir num olhar endereçado ao espectador de cinema. Na realidade, como diria Vernet, nenhum desses olhares directos para a câmara chega a atingir o vidente extradiegético; portanto, nenhum deles quebra a economia da história e o regime onírico que permeia a obra. Não são olhares didácticos de carácter brechtiano, destinados a provocar um efeito de ruptura, de eventual “contestação à ordem do cinema”, como se lhes referiu Bonitzer, mas sim olhares enviados para um fora de campo dentro do filme. É precisamente nessas miradas para a objectiva que não são olhares para o espectador de cinema

68) O sublinhado é meu.

que reside o cerne da alegoria lynchiana, mais concretamente em dois momentos precisos, que merecem alguma ponderação.

Como é prática corrente de David Lynch, *INLAND EMPIRE* contém um pequeno mistério por resolver, pontuado por um refrão sonante. O “*Who is that woman?*” deste filme ecoa ainda o “*This is the girl!*” de *Mulholland Dr.* (2001). Em ambos os casos há uma personagem feminina que é dada como um enigma, facto esse que acaba por contaminar toda a obra, contribuindo para o clima de indiscernibilidade geral. Neste *opus* lynchiano a pergunta é, inclusive, formulada de modo repetido numa cena curta, mas decisiva.

Nela uma personagem feminina surge de costas pela segunda vez durante o filme. É morena e, porque a vimos anteriormente dirigir-se em polaco a uma das personagens interpretadas pelo actor Peter J. Lucas, tanto pode ser confundida com a rapariga do Descodificador Hermenêutico como com a Mulher (interpretada por Julia Ormond). Nesta perspectiva, o enigma parece resumir-se a uma mera questão de identidade. Na verdade, é bem mais do que isso. A imagem da Mulher de costas contém uma pista que só é devidamente compreendida neste momento do filme. Com efeito, a misteriosa mulher possui o cabelo escuro e comprido. A velocidade do fluxo de imagens não permite uma verdadeira e atempada compreensão das implicações daquele pormenor.

Em termos alegóricos, aquela cena é um clímax não narrativo, remetendo inclusive para o verdadeiro clímax narrativo da obra: a alegoria do espectador contida na Dimensão Abstracta do bloco IV e onde se encontra o outro olhar duplicado que irei analisar em pormenor a seguir. De tal modo a cena mistério se destaca formalmente das restantes, evidenciando-se de modo extremo e atípico e congregando sobre si a atenção do espectador, que penso poder tratar-se daquilo que o próprio cineasta definiu como “o olho do pato”: “[...] *the eye of the duck is the fastest area and can only be put right there, like a little gleaming jewel*”<sup>69</sup>.

---

69) David Lynch em entrevista no documentário de Toby Keeler, *Pretty as a Picture: The Art of David Lynch* (1998), Image Entertainment (EUA), 95 minutos. A citação completa é como segue: “*A duck is one of the most beautiful animals. If you study a duck, you’ll see certain things: the bill is a certain texture and a certain length; the head is a certain shape; the texture of the bill is very smooth and it has quite precise detail and reminds you somewhat of the legs (the legs are a little more rubbery). The body is big, softer and the texture isn’t so detailed. The key to the whole duck is the eye and where it is placed. It’s like a little jewel. It’s so perfectly placed to show off a jewel –*

Parece uma cena gratuita, mas, no meu entender, é o momento crucial do filme, pois é aqui que a obra muda de tónica, bem como de direcionalidade espacial e se assume – perante o vidente – como uma alegoria do espectador.

Quando julgamos estar a presenciar uma cena que contém uma personagem de costas, surge, inopinadamente, em primeiro plano a cabeça de uma outra figura feminina, que nos olha directamente e pergunta “*Who is she?*”. Damo-nos conta de que aquela imagem tem várias “camadas”, pictóricas e significantes<sup>70</sup>. A interpelação terá, por conseguinte, tanto de ocular como de verbal. A mulher do fundo como que ficou paralisada no tempo, para que se viesse sobrepor à imagem esta outra mulher, que parece interpelar-nos, como se a história tivesse sido interrompida por um aparte. O efeito é reforçado pelo facto de a cabeça que assim invade o plano não o fazer por sobreposição óptica, mas provir directamente de um dos fora de campo ficcionais (a lateral esquerda do enquadramento). A pergunta parece ser-nos dirigida, mas o tópico é, supostamente, a mulher do fundo. A verificar-se esta primeira impressão, a cena teria um pendor brechtiano e a mulher invasora do quadro seria um veículo do próprio autor, porquanto estaria dentro do filme mas fora da diegese imediata e abordaria o *para além* da obra (a sala de cinema). Na perspectiva de Bonitzer, seria um olhar verdadeiramente objecto.

No entanto, e embora não pertença à acção daquele momento fílmico, a mulher “comentadora” é reconhecida como um dos membros do grupo de raparigas que funciona em certa medida como um coro grego (cuja prerrogativa principal é precisamente comentar) e, em especial, como uma das suas duas figuras principais, que surgem ao longo da obra nos vários episódios de *déjà*

---

*right in the middle of the head, next to this S-curve with the bill sitting out in front, but with enough distance so that the eye is very secluded and set out. When you're working on a film, a lot of times you can get the bill and the legs and the body and everything, but this eye of the duck is a certain scene, this jewel, that if it's there, it's absolutely beautiful”.*

70) Este facto torna-se ainda mais evidente na imagem seguinte: uma sobreposição de três conteúdos visuais - a casa onde vemos a Mulher de costas, uma face feminina não inteiramente perceptível e a face da Rapariga 2 do coro (em GP) – numa localização abstracta. A imagem que se lhe segue revela apenas Julia Ormond, com outro vestuário, jazente numa poça de sangue. A identidade da Mulher fica assim definida, mas não o teor das duas situações em que a vemos. Dada a maleabilidade de identidades da obra, a pergunta feita pela Rapariga 1 continua a carecer de resposta.

*vu* que esta contém. Aliás, aquela personagem é uma das poucas a quem é permitido olhar directamente para a câmara. Portanto, aquele momento de alegada “suspensão diegética” corresponde, na realidade, a um instante de temporalidade não cronológica, na óptica de Deleuze, e não a uma verdadeira interrupção narrativa. A mulher que invade frontalmente o quadro não é menos personagem do que a mulher que nele figura de costas. Deste modo, aquele olhar é uma interpelação mediada por uma “ela” diegética. Não é o autor quem faz a abordagem, mas sim a história. Esta, por sua vez, também é mais esquiva do que parece.

A postura em que a mulher se aproxima da objectiva – inclusive agachando-se para estar mais perto dela e poder espreitar para o seu interior – sugere que a encara simultaneamente como um objecto tangível e como um portal. Esta atitude é mais condizente com a ideia de ecrã do que de lente. O olhar da personagem é assim endereçado a outra personagem ausente: a polaca que, no seu quarto, observa o filme todo a partir de um *ecrã de televisão*. É este o ponto de contacto implícito entre o dentro e o fora de campo. A estranha invasora olha para o “*l’en-deçà*” onde se encontra a espectadora polaca (invisível para nós, mas visível para ela, que também se encontra *dentro* do filme), formulando todavia a pergunta para si mesma. A “mulher” da questão “*Who is she?*” deixa de ser principalmente (mas também) a do fundo, para passar a ser a do “lado de cá”: a polonesa. Deste modo saem ratificadas a dualidade espacial e a mediação diegética. A alegoria do espectador encena nesta circunstância a teoria de Casetti, aplicada à relação entre filme e espectador cinematográfico, sendo a polaca uma representante metonímica deste último. O mesmo sucede, mas com um objectivo diferente, num outro exemplo que julgo crucial referir.

Nesta outra circunstância, contida no bloco IV, a *mise en abyme* nuclear<sup>2</sup>, que já descrevi em pormenor neste capítulo, a polaca encontra-se a ver no seu televisor imagens do filme *INLAND EMPIRE* quando é directamente interpelada por Nikki. Mais uma vez, o efeito é, num primeiro momento, enganador. As dúvidas são, porém, desfeitas pela imagem que nos revela o quadro televisivo.

Não somos nós, enquanto espectadores de cinema, que estamos a ser interpelados, mas sim quem do outro lado daquele enquadramento se situa (no “*l’en-deçà*” ficcional). Claro que, em termos metafóricos, o contacto equivale a

uma troca de olhares entre filme e vidente, mas efectuada num espaço situado para além da sala, embora posicionado à frente do filme. Esse espaço é aqui claramente o televisor, sugerindo-se com isso que na experiência cinematográfica real talvez seja o ecrã. Logo, não há uma ruptura do quadro, uma quase anulação do ecrã como no didactismo brechtiano, mas sim um seu reforço. A montagem escolhida por Lynch para ilustrar aquele momento fílmico é esclarecedora: a sala da polaca é praticamente elidida (excepção feita ao televisor), mas não a própria polaca, que surge em grande plano (escala que melhor reforça o olhar e oblitera quase tudo o resto, descontextualizando geograficamente os corpos). Não existe nenhuma imagem que nos apresente aquelas duas realidades ao mesmo tempo no mesmo espaço. Logo, sai reforçada a dualidade (o contacto), mas na indefinição espacial.

Por outro lado, vemos que é Nikki (a actuante) quem se apercebe da existência da vidente (a polaca). Aquele momento corresponde, pois, a uma visualização, por um lado, e a uma consciencialização, por outro. Ao contemplar a sua congénere através de um ecrã, a personagem entrevê o *medium* que as engloba (e une na distância) e compreende a sua própria natureza ficcional. Devido à extrema reversibilidade que caracteriza a obra toda, este facto não é para ser entendido em termos absolutos. No entanto, a alegoria - ao colocar Nikki dentro de um ecrã cinematográfico e Sue, primeiro, no teatro dos Coelhos e, depois, na própria sala da polaca - reporta-se de modo inequívoco, mais uma vez, à problemática da fusão<sup>71</sup>. *INLAND EMPIRE* não veicula, no entanto,

71) Após avançar no corredor que dá acesso a um quarto (possivelmente de hotel) cuja porta ostenta o número 47, Nikki encontra o Fantasma e alveja-o mortalmente, provocando a sua dissolução literal. No interior do teatro dos Coelhos, as três figuras antropomórficas olham na direcção da porta, que se abre. As luzes apagam-se e, num jorro de luz provocado pela abertura da porta, Nikki entra, às arrecuas (por inversão da imagem fílmica) no universo da *sitcom*. A porta “47” é, pois, a do teatro dos Coelhos. Ao voltar-se, Nikki é confrontada por um intenso brilho luminoso de cor azulada, provindo do balcão de um teatro. Por *raccord* cromático, e com a canção Polish Poem como tema de fundo, transitamos para uma imagem das duas raparigas principais do coro feminino. Imagem da Polaca em grande plano numa pose e enquadramento nunca vistos no decorrer do filme.

“*I sing this poem to you... on the other side I see*”.

Imagem de um televisor, diferente daquele que víamos no quarto da Polaca anteriormente (este é mais claro e moderno). O aparelho difunde imagens de um corredor de hotel, bem iluminado (por contraste com o do Descodificador Hermenêutico). Nelas surgem, a correr em direcção à câmara,

a mensagem de que o espectador se pode fundir fisicamente com a obra. Pelo contrário, a “entrada” de Nikki na história de Sue produz-se apenas no interior de uma “moldura enunciativa” psíquica por ela própria produzida. Do mesmo modo que a integração da polaca no seu universo diegético, o tão comentado final feliz ocorre dentro do filme e não fora dele.

### O olhar do filme, segundo Lacan

*INLAND EMPIRE* olha-nos e começa a olhar-nos logo no Descodificador Hermenêutico. Na economia alegórica, ali somos confrontados com um outro “olho” institucional, para além dos da câmara e do projector. Refiro-me, bem entendido, ao ecrã televisivo da espectadora polaca. Neste caso não é uma personagem que olha o vidente, mas sim a cena toda <sup>72</sup>. O ecrã mira o espectador (no sentido de “ponto de mirada” lacaniano) e este, na pele da polonesa, olha-o de volta. Numa dada perspectiva, pode-se considerar que a electricidade estática que ali surge é a propagação da luz, uma prefiguração dos vários pontos luminosos que olham o vidente. Trata-se, na circunstância, de uma excelente metáfora de olhar cego. É num desses pontos (no sentido mais literal possível) ou em todos – pois que eles constituem um aglomerado indivisível – que se fixa o olhar da polaca para, atravessando o opaco “*écran*”, permitir que se fixe o quadro (“*tableau*”). Os filmes intradieгéticos podem então começar. Ou seja, o televisor deixa de reproduzir uma imagem opaca (“*image*”), para passar a difundir uma verdadeira representação. A rapariga que esteve submetida ao olhar, de inúmeros

---

as duas principais raparigas do coro. A Polaca olha, estupefacta, e ouve as duas jovens passarem a correr junto ao seu quarto, já fora do televisor. De repente, a própria Polaca vê-se a si mesma a ver televisão no interior do seu televisor. A porta do quarto abre-se e, dentro do aparelho, surge Nikki/Sue, que se aproxima da Polaca. Segue-se-lhe uma imagem igual, mas já com Nikki e a Polaca a serem vistas fora do televisor que, contudo, reduplica visualmente o que se passa dentro do quarto. Ou seja, reduplica-as as elas. Nikki beija a Polaca e desaparece da imagem, como que evaporando-se. A polaca sai do quarto ao som da letra da canção (“*I breathe again... and oh, I’ll have to live*”) e, após um percurso labiríntico, reencontra, no interior da Casa de Smithy, o Marido (interpretado por Peter J. Lucas) e o filho.

72) A disponibilidade que o mundo ecrânico revela para ser objecto de escrutínio integral por parte do vidente também já foi abordada, noutra perspectiva.

pontos, pode agora exercer o seu direito de correspondência e, também ela, ver. Repare-se que a tentativa de a personagem cobrir o seu desnudamento, apesar de se encontrar sozinha no quarto, denota, a um dado nível, a consciência que ela detém de estar a ser observada... pelo televisor.

Como representação metonímica do espectador de cinema, a polaca age no interior da história exactamente como é apanágio do vidente extradiagético comportar-se fora dela. Deste modo, embora esteja no filme, a rapariga age como um sujeito do olhar, nosso equivalente. Todavia, não é só ao nível intradiagético que o espectador de cinema é forçado a reconhecer – durante o Descodificador Hermenêutico – a correlação entre ver e ser visto. Ele próprio, como instância extradiagética, é interpelado directamente pelo filme todo. Neste caso o ponto de enfoque, a mancha (“*la tache*”), é o “olho” do candeeiro que se encontra na sala da polaca. Mais uma vez, não é por acaso que se trata de um olho luminoso. Aliás, todas as luzes de *INLAND EMPIRE* funcionam como olhos aparentados que embora não possuam íris são dotados de visão. Deste modo, o vidente é constantemente visto pelo filme e, como o efeito de enunciação é muito óbvio, sabe-se visto. Assim sucede com o candeeiro polonês do bloco I. É nele que se fixa o nosso olho, é a ele que devolvemos a mirada. O candeeiro dá-se a ver e nós aceitamos o convite, criando nesse duplo movimento um OLHAR segundo Lacan.

O facto de aquela lâmpada surgir primeiro como reflexo no ecrã do televisor é muito significativo, já que todas as telas institucionais são pontos de enfoque por excelência (“manchas”). Como nos lembra Casetti, os filmes no filme e os enquadramentos no enquadramento são modalidades enunciativas que miram o espectador, fazendo-o ter dupla consciência de que observa um produto cinematográfico. Deste modo é possível combinar numa única obra a dimensão meta-reflexiva da actividade com o OLHAR geometral de Lacan. Ambos são factores cruciais da alegoria do espectador, integrando a sua componente de olhar duplicado. Não procederei a um inventário destas ocorrências, porquanto o modo de funcionamento da duplicação é semelhante em todas elas, incluindo o visionamento em sala de cinema que compõe a Dimensão Abstracta do bloco IV. Os “olhos” da câmara e do projector, que aparecem sobejas vezes apontados ao vidente extradiagético, são outras tantas evidências de um olhar institucional que convoca para o filme uma visão que lhe é externa mas não independente.

São, literalmente, como diz Lacan, “os instrumentos através dos quais a luz se encarna e o espectador é foto- grafado”. Os exemplos mais marcantes são as duas aparições da câmara no segmento 8 do bloco II, já referidas. Num filme em que visão equivale a enunciação, estas duas ocorrências fabricam simbolicamente o espectador, daí o hífen que estrategicamente apus ao vocábulo “fotografado”.

Numa enunciação assumida – a *mise en abyme* nuclear 1 - encontramos uma *verbalização* codificada do olhar duplicado lacaniano. Ali a polaca ensina a sua homóloga americana (Sue) a ver “o outro lado”. Ou seja, a projectar a sua mirada no espaço. O estratagema envolve obrigatoriamente três adereços: um relógio de pulso (usado pela vidente), um cigarro aceso e uma peça de seda. É preciso explicá-los aos três, em separado, para compreender a relação do OLHAR segundo Lacan com as características modernas que tenho vindo a imputar ao filme.

*You have to be wearing the watch. You light a cigarette. You push and turn, right through the silk. You fold the silk over, and then you look through the hole.*

[Polaca – bloco II, segmento 11d]

O estratagema enunciado pela rapariga polaca revela implicitamente que o filme pode devolver o olhar ao espectador que o mira. É o que sucede, de modo mais imediato, quando a ponta do cigarro fura a seda e surge no canto superior direito da imagem, “atravessando” a parede da sala dos coelhos antropomórficos.

Aquela luminescência é um “olho” não humano virado para o lado de cá, é uma “mancha” (“*tache*”) onde se vai fixar a atenção do vidente. Neste caso o olhar da polaca, a cuja visão corresponde o teatro/*sitcom* dos Coelhos, é coincidente com a mirada do espectador de cinema, que contempla a cena toda. Logo, a ponta do cigarro tanto assinala um filme intradieético (que a polaca vê) como o filme todo visto por nós. Não será por acaso que aquele momento ocorre em simultâneo com um corte de luz, o qual confere outra coloração à cena (desta feita mais avermelhada), tornando-a ainda mais reflexiva. O cigarro aceso é o instrumento pelo qual a opacidade da cena se metamorfoseia na translucidez própria da película. Ao mesmo tempo que a ponta do cigarro (o sujeito 2 do olhar) atravessa o campo da representação (“*image*”) para nos atingir, nós damo-nos

conta de estar a observar celulóide (portanto, um filme). Assim, o aporte literal do OLHAR lacaniano conjuga-se com a dimensão alegórica metacinematográfica. A escolha do cigarro para “olho” ou “mancha” prende-se:

- Com a sua luminosidade natural (é mais um “brilho” do filme);
- Com o facto de poder servir de instrumento perfurante da película, revelando a dimensão filmográfica da meta-reflexividade (a qual é normalmente descurada como parte intrínseca do “dispositivo”);
- Com uma intenção de intertextualidade, porquanto é o cerne da alegoria do espectador ilustrada por Alfred Hitchcock em *Rear Window* (1954)<sup>73</sup>.

A extrema reversibilidade que caracteriza *INLAND EMPIRE* é responsável pelo valor metafórico da seda que é furada e por uma reduplicação estrutural do OLHAR, que em vez de apenas duplo se cinde internamente, tornando-se potencialmente quádruplo. Assim, a *lingerie* funciona, em termos simbólicos, como a dimensão opaca que é preciso atravessar com a vista para se ver o “quadro” (“*tableau*”) que é o filme; funciona, pois, a este nível, como um ecrã aparentado gerador de um enquadramento interno.

No entanto, esta tela é fisicamente perfurada por Sue, que a utiliza para ver, por exemplo, as raparigas na sala de estar da Casa de Smithy. Logo, Sue ao servir-se do subterfúgio para ver o “outro lado” transforma-se em espectadora, dando largas àquilo que Lacan designa como o “apetite do olho” e que tem por base a pulsão escópica. Não abandona, todavia, inteiramente a sua posição de actuante, pois que continua a fazer parte do filme que, em teoria, passa no ecrã televisivo da polaca e, sobretudo, continua a protagonizar a diegese de *On High in Blue Tomorrows*, que absorve grande parte do conteúdo de *INLAND EMPIRE*. Inversamente, a polaca não fura a seda, mas provêem dela as instruções exactas para o fazer durante um ostensivo acto de enunciação: a *mise en abyme* nuclear 1,

73) Naquele filme – como nos faz ver Miran Božovič em “The Man Behind His Own Retina”, in *Everything You Always Wanted to Know About Lacan But Were Afraid to Ask Hitchcock*, ed. Slavoj Žižek (London: Verso, 1992), pp. 161-177 – o protagonista Jeff apercebe-se de que algo está definitivamente errado num dos apartamentos da frente quando na escuridão da casa do vizinho só vê a ponta de um cigarro aceso. É para aquele ponto que o olhar do *voyeur* Jeff é mais atraído e de lá que o assassino o vai ver também, devolvendo-lhe o olhar e tornando-se numa ameaça real.

que funciona como um mini-filme. No cômputo geral, a polonesa é espectadora, mas em certos momentos também ela se torna actuante. Portanto, cada uma das protagonistas pode ser, ao mesmo tempo, espectadora e filme. Assim se explica que Sue possa furar a seda, como sujeito do olhar, e, ao mesmo tempo, encontrar-se no campo da representação (a *sitcom* dos Coelhos) a olhar a polaca através da ponta do cigarro aceso. No entanto, alguém a olha a ela também: talvez a polaca, que - como espectadora - também vê o cigarro a surgir no canto superior direito do enquadramento.

A duplicação do OLHAR - feito de dois movimentos no espaço (de cá para lá e de lá para cá) - e a sua devolução à fonte emissora colocam as duas mulheres em contacto uma com a outra. São estas as instâncias do olhar que o filme fundamentalmente correlaciona. Por esta razão as raparigas do coro não devolvem o olhar a Sue quando esta as mira através da seda, o mesmo se podendo dizer do resto do elenco noutras circunstâncias, como seja o caso de dois dos segmentos abstractos que servem de ilustração alegórica à problemática do Outro Lado (respectivamente nos blocos II e III). No primeiro deles Devon não consegue ver Sue, através da janela, no interior da Casa de Smithy; no segundo é o marido da polaca que não se dá conta da presença desta<sup>74</sup>:

Marido: *I don't see her.*

Homem 1: *You understand she sent for you? [...]*

Marido: *I hear her now.*

Homem 2: *Do you see her?*

Curiosamente, a visão interligada das protagonistas comporta um determinado grau de cegueira. Apesar de supormos que a polaca vê Sue/Nikki no ecrã do seu televisor, a verdade é que aquela nunca lá aparece de forma explícita até ao momento da interpelação directa que analisei na secção anterior. Também não é menos verdade que até esse momento Sue/Nikki tão-pouco vira

---

74) O Marido entra numa sala situada na fria e nevada Polónia. A Polaca encontra-se sentada à mesa, na companhia de três homens desconhecidos que mais à frente se vão transformar, por encadeado, nos três coelhos antropomórficos, situados que estão nas mesmas posições ocupadas por aqueles no interior da *sitcom*.

directamente a polaca, tendo-a apenas imaginado em enunciações mentais. Julgo que o motivo pelo qual as duas mulheres são parcialmente invisíveis reside no terceiro elemento apontado como indispensável ao estratagema para ver o “outro lado”: o relógio de pulso.

Por haver várias histórias entretecidas num único filme, existem também vários tempos e vários espaços. A polaca e Sue comunicam entre si a partir de universos diferentes, não contemporâneos. O relógio permite efectuar um salto no tempo e, de modo alegórico, assumi-lo como não cronológico, mas não permite pôr face a face duas observadoras reais. Aqui o filme de Lynch começa a afastar-se da teoria de Lacan, que nunca incluiu o tempo na sua equação óptica.

Algo que o psicanalista também nunca contemplou é a hipótese de o sujeito se vislumbrar no seu próprio olhar, o que equivaleria a um *ver a ver-se*. Porém, no segmento 11d do bloco II de *INLAND EMPIRE* é precisamente isso que acontece.

Como já referi, Sue efectua com o pescoço um movimento que provoca uma reversibilidade da própria visão. O espaço desdobra-se em dois no interior de um único enquadramento, onde Sue é o sujeito do olhar (espectadora) e também o sujeito da representação (filme). A personagem encontra-se a ver em duas coordenadas espaciais diametralmente opostas. Vê-se e é vista e, dado que nos endereça um olhar directo, vê-nos a nós de dois modos diferentes, obrigando-nos a constatar, se dúvidas tivéssemos, que também nós somos vistos. A reversibilidade é total: Sue não se transformou em filme, deixando de ser vidente; ela é ao mesmo tempo espectadora e obra, já que consegue ver-se a si própria. De modo sintomático, essa última imagem é um reflexo, mas escurecido, como se a visão aparecesse projectada numa superfície falsamente especular. Porém, não é do mito de Narciso e do seu reflexo na água que aqui se trata. No início do movimento Sue enverga uma camisa azul e no final já se encontra de novo com o vestuário que tinha antes daquela projecção mental. Logo, não só o olhar não é inteiramente geometral, porque envolve mecanismos psíquicos, como também acarreta uma prega temporal. “*You fold the silk over...*”, dissera a polaca. Deste modo a *dobra* da imagem produz um desdobramento espaço-temporal, em que ambas as instâncias se tornam duplas. É esse o significado do estranho movimento de cabeça efectuado por Sue. Ainda antes de o tempo se encontrar explicitamente desdobrado (no bloco IV), ele já o está aqui implicitamente.

Logo, este episódio não é prototípico de narcisismo, mas sim de modernismo deleuziano. Parecendo ser a utopia concretizada (o espectador/ sujeito do olhar a ver o seu próprio corpo) não o é, de facto.

Parte II

A DINÂMICA ESPECULAR E A  
NARRATIVA FÍLMICA



# Capítulo 3

## MISE EN ABYME E ENUNCIACÃO

### 3.1. A “construção em abismo”

A construção em abismo – no original *mise en abyme* <sup>1</sup> - é a figura rainha da especularidade artística e comporta sempre uma ideia de narratividade, mesmo quando se aplica ao domínio das artes plásticas e/ou audiovisuais. O cinema, precisamente devido às sinergias existentes entre o pictórico e o narrativo (mais concretamente no cinema dito ficcional), não poderia deixar de a eleger como o efeito de estilo mais auto-revelador. No entanto, abismo e especularidade não são inteiramente coincidentes, visto que só podemos falar de *mise en abyme* quando a obra reflectida no interior da obra é a *própria* obra. No entanto, esta definição não basta para tirar todas as dúvidas, até porque existem diversas formas de a obra se inserir nela própria. Torna-se, por conseguinte, indispensável analisar o fenómeno em pormenor.

Para esse efeito, nada melhor do que começar pelas duas condições que, segundo o narratologista Lucien Dällenbach <sup>2</sup>, devem ser satisfeitas para que possamos falar de verdadeira construção em abismo:

- a *mise en abyme* reporta-se sempre aos factos e figuras da diegese: é esse o conteúdo que é duplicado;
- a *mise en abyme* é uma estrutura reflexiva de duplo sentido (um literal e outro metafórico) que se manifesta impreterivelmente em relação à totalidade da obra.

---

1) Também pode ser grafada como *mise-en-abîme*.

2) Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme* (Paris: Éditions du Seuil, 1977).

[O Espectador (*In*)Visível:  
Reflexividade na óptica do espectador em *INLAND EMPIRE* de David Lynch, pp. 129 - 166]

Relativamente à primeira condição, refira-se que, enquanto os outros mecanismos reflexivos já abordados no capítulo 1 podem ser apenas duplicações formais, a *mise en abyme* é uma duplicação fundamentalmente narrativa que ocorre, mediante várias modalidades possíveis, no *interior* dessa narrativa, no universo diegético das personagens. No entender de Dällenbach, a construção em abismo pressupõe sempre uma instância narratorial no interior da história. Antecipando o grosso da tipologia deste teórico, diga-se desde já que o narrador se pode manifestar no texto, em qualquer modalidade de *mise en abyme*, através de dois tipos de enunciado:

- (Intra) diegético - quando existe apenas um narrador e uma única situação narrativa;
- Meta-diegético - um só narrador mas em duas situações espaço-temporais diferentes. Desta feita a história principal é momentaneamente suspensa, para se passar a um outro registo diegético (por exemplo: sonho, estilo indirecto, representação visual ou auditiva).

No que respeita à segunda condição, Dällenbach destaca a enorme afinidade que existe entre *mise en abyme* e alegoria: ambas são dotadas de uma meta-significação (leia-se, metafórica). Tal facto pode, na sua opinião, conduzir a inúmeros excessos, que induzem, *à la limite*, os leitores a ler todos os textos como alegóricos: “*Le péril inhérent à ce type de lecture consiste bien sûr à allegorizer le texte – c’est à dire à considerer sa dimension référentielle comme pur travestissement*”<sup>3</sup>. Portanto, deveria fugir-se à tentação de transformar o texto numa simples alegoria, dado que esta - ao contrário da *mise en abyme* - possui um forte sentido apriorístico que tende a diluir a carga literal da narrativa, tornando-a francamente abstracta. A componente diegética (de teor referencial), pilar da construção em abismo, ficaria assim ameaçada. Não esqueçamos, como diz Dällenbach, que a reflexividade em geral se caracteriza por ser uma “estrutura de duplo sentido”, carecendo em igual medida dos dois pólos que a constituem: o sentido literal e o sentido figurado.

3) *Ibidem*, p. 69.

Os restantes mecanismos reflexivos apontados por Christian Metz distinguem-se da *mise en abyme* ainda num outro particular. Aqueles podem manifestar-se pontualmente ou, pelo contrário, de forma generalizada; podem, como diz Gilles Deleuze, germinar, espalhando-se ao meio e transformando-o num gigantesco reflector. Todavia, para a *mise en abyme*, na opinião de Dällenbach, só existe uma hipótese: revelar-se de forma progressiva e controlada. Isto significa que é o vínculo do segmento ao todo do filme que vai construindo o “abismo”; é pela relação sistemática dos fragmentos especulares com o tema da obra (no seu conjunto) que esta duplicação homofilmica se desenvolve. Quer-me parecer que uma eventual abstracção alegórica que se inserisse nesta dinâmica já seria aceitável, pois que não constituiria uma ameaça ao sentido global da obra e à sua natureza metaliterária (ou metafílmica). A dificuldade consiste, porventura, em dosear a componente literal e a componente metafórica. A prática fílmica de David Lynch, sobretudo em *INLAND EMPIRE*, prova, no entanto, a exequibilidade de um tal projecto.

### Origens e domínio de aplicação

Foi André Gide quem, em 1893, utilizou o conceito e lançou as bases teóricas da construção em abismo, num texto que, por considerar fundamental a vários níveis, para além do meramente cronológico, aqui deixo na íntegra:

*J'aime assez qu'en une oeuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Ménines de Vélasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans Wilhelm Meister, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans La chute de la maison Usher, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce*

*qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans La Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second 'en abyme'.<sup>4</sup>*

A primeira consideração que este texto sugere prende-se com a generalidade da reduplicação em abismo, que ali se diz não ser exclusiva da literatura<sup>5</sup>. Gide aponta essa filiação múltipla através de algumas obras de arte, duas das quais merecem uma atenção suplementar, não tanto pelo que ali é referido, como pelo que se deixa por dizer: *As Meninas*, do pintor Diego Velásquez, e *Hamlet*, do dramaturgo William Shakespeare. Ambas são igualmente referidas por Dällenbach. Fora da resenha gídiana começa logo por ficar aquela que é, porventura, uma das obras mais significativas em matéria de *mise en abyme* pictórica: *O Casal Arnolfini* (1434), do pintor flamengo Jan Van Eyck. Tal como nos quadros de Memling e Metzys, que Gide refere, a obra-prima de Van Eyck ostenta um espelho convexo, neste caso ao centro do enquadramento (coincidindo, pois, aproximadamente, com o ponto de fuga). O espelho prolonga o campo visual da representação numa esfera invisível e exterior à mesma: o resto da sala onde posa o casal. Esse “lado de cá” coincide com o hipotético lugar onde o pintor efectuou a obra: em posição frontal ao par retratado (posição essa agora ocupada pelos videntes do quadro). O efeito é intencional, como o comprova a lúdica “assinatura” de Van Eyck, o qual se faz reflectir a si mesmo no espelho (acompanhado de outra personagem que não reconhecemos, mas podemos – no limite – considerar que alude ao próprio vidente abstracto). A inscrição “*Joahannes de Eyck fuit hic*” (“Jan Van Eyck esteve aqui”) sobre a parede junto

4) André Gide, *Journal 1889-1939* (Paris: Gallimard, 1948), p. 41 – citado por Lucien Dällenbach em *Le Récit spéculaire: essai sur la mise en abyme* (Paris: Éditions du Seuil, 1977), p. 15.

5) A noção de narrativa deve, pois, ser entendida em termos latos. Qualquer imagem fixa pode contar uma história, mais não seja por analogia icónica - como refere André Gaudreault em “Film, Narrative, Narration: The Cinema of the Lumière Brothers”, *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Ed. Thomas Elsaesser (London: B.F.I. Publishing, 1992), p. 68-75 - baseado em Christian Metz, *Film Language a Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974), p. 118. Logo, uma pintura figurativa representa um acontecimento, embora o faça de forma estática.

ao espelho, completa a presença autoral no campo da representação. O espelho funciona neste caso como uma prótese do nosso olhar, dando a ver o *reverso* da obra: o quadro ausente que, apesar de tudo, se perfila no quadro *visto*. Como diz Dällenbach, que também menciona esta pintura: “*Dans le prestigieux Mariage Arnolfini, l’invisible, par le même subterfuge, est également rendu visible*”<sup>6</sup>.

Na obra de Vélasquez, *As Meninas*, o efeito é ainda mais ousado do que noutros quadros construídos em abismo, desestabilizando num maior grau a “moldura” pictórica (o enquadramento). Na verdade, a *mise en abyme* de Vélasquez é o exacto oposto da de Van Eyck. No quadro do artista espanhol o centro da imagem também é ocupado por duas figuras reflectidas num espelho (desta vez plano), porém a situação inverte-se face ao quadro do artista flamengo. Em *As Meninas* o pintor (o próprio Vélasquez, em auto-retrato) encontra-se dentro do espaço pictórico directamente representado e não fora dele. Para além disso, de permeio entre o vidente extra-quadro e a figura diegética do pintor “Vélasquez” encontra-se uma tela gigante (de que só vemos a traseira) e que pressupomos conter o retrato da Infanta Catarina, a qual, no primeiro plano da imagem, se dá manifestamente como modelo e ocupa grande destaque. A tela comporta, no entanto, um logro, já que a sua face invisível para o espectador (a parte da frente) contém, na realidade, o retrato do Rei Felipe IV e da Rainha Mariana. O par real encontra-se, portanto *aquém* do quadro que observamos (no “*l’en-deçà*” de que fala Vernet); é ele que é pintado por Vélasquez. Só a tela cuja frente não vemos detém esse segredo. É ela quem, encontrando-se voltada para o espelho do fundo, reflecte o casal, ao invés de ser o espelho a reflectir a tela e o seu conteúdo. Esse “quadro” interno funciona como uma superfície especular, havendo uma dupla reflexividade. Os olhares também se encontram invertidos. Naturalmente, todas as figuras presentes na sala olham os monarcas, mas como estes só indirectamente se encontram no espaço da representação (como reflexo no espelho colocado na parede o fundo), todos elas, incluindo a Infanta Catarina, olham para *fora do quadro*; olham, portanto, para um lugar que coincide com a posição do espectador. O quadro olha-nos, literalmente (ao passo que na tela de

6) Dällenbach, *op. cit.*, p. 20. O sublinhado é meu.

Van Eyck somos nós que predominantemente olhamos o quadro <sup>7)</sup>. Entre aqueles que nos vêem, recorde-se, está o próprio pintor (em efigie).

*De plus, en montrant les figures que contemple le peintre, mais aussi bien, par l'entremise du miroir; les figures qui le contemplant, celui-ci réalise une réciprocité des regards qui fait osciller l'intérieur et l'extérieur, et pousse l'image à 'sortir de son cadre' en même temps qu'il convie les visiteurs à entrer dans le tableau.* <sup>8)</sup>

A peça de Shakespeare, *Hamlet*, inclui uma outra (*The Murder of Gonzago*) que, apesar de ter um título não coincidente com o da totalidade da obra, duplica os acontecimentos daquela: um rei ficcional, que dorme no seu jardim, é envenenado pelo irmão, que pretende apoderar-se do trono. Embora vítima e homicida intradieéticos dupliquem figuras do “reino da Dinamarca”, onde se move o príncipe Hamlet, os acontecimentos que os envolvem situam-se na pré-história do drama, que começa *in media res*. Para todos os efeitos, aquilo que a peça encaixada mima não é lido/visto directamente na obra de Shakespeare. São as reacções da família real no decurso da representação, e em particular a do tio homicida, que permitem adivinhar retrospectivamente o sucedido, chamando a obra para *fora* dela. A peça intradieética bem pode “oferecer um espelho à vida”, fazendo com que a arte reflecta o real, mas na verdade é a atitude suspeita do monarca que o incrimina, permitindo que seja a vida a copiar a arte.

A segunda consideração que o parágrafo de Gide suscita, e para a qual Dällenbach também alerta, reside no facto de todos os exemplos fornecidos pelo escritor serem exemplos *incorrectos* do fenómeno de *mise en abyme* (“*Aucun de ces exemples n'est absolument juste*”). Embora tenham o mérito de incluir parte do mundo da representação no campo do representado, não o fazem sem acrescentar algo.

7) Digo “predominantemente” porque, de acordo com a teoria de Lacan sobre o olhar duplicado, o espelho incluído no quadro *O Casal Arnolfini* também nos olha. Desse modo, o quadro (a partir do espelho) olha-nos, mas duplicando o nosso olhar e não de forma tão autónoma como nesta situação.

8) Dällenbach, *op. cit.*, p. 21. O sublinhado é meu.

Não é, pois, um perfeito encaixamento, um “enclave metafórico” que torne inteligível a estrutura da obra, como defendia Gide; uma verdadeira obra em miniatura ou reprodução tal e qual. Existe aqui um outro fenómeno a parasitar aquele, a produzir uma *mise en abyme* híbrida. Gide intuiu que a obra se pode desdobrar no espaço, face à representação, em *ambos* os sentidos: para dentro e para fora de si; para lá e para cá. Dito de outro modo: intuiu a obra como enunciação, reflectindo o fora da obra, o mundo dos seus produtores e receptores. Intuiu igualmente que a obra se poderia abrir a incessantes jogos de espelhos que, longe de a clarificar, a poderiam tornar mais densa, funcionando como uma liberdade poética autoral. Descobriu, no fundo, todas as potencialidades do dispositivo especular. É essa a principal relevância que atribuo ao excerto citado. Ele não é apenas a alusão matricial, ele é um condensado de *mise en abyme* em todas as suas potencialidades.

### 3.2. Tipologias de *mise en abyme*

Depois de Gide produziu-se um hiato teórico sobre a construção em abismo, o qual durou até aos anos 50 do século XX. Foi o aparecimento do *Nouveau Roman*, nessa década, que desencadeou um novo fôlego ensaístico - desta feita por intermédio de Alain Robbe-Grillet e Jean Ricardou - embora direccionado para uma prática literária concreta. Porém, nenhum outro autor se pronunciou sobre a *mise en abyme* com a latitude e a objectividade com que o fez Lucien Dällenbach, num livro que é uma tipologia da *mise en abyme* literária, mas de franca aplicação noutros campos - nomeadamente o cinematográfico, no que ele tem de narrativo. É justamente no domínio do cinema que se faz sentir uma menor produção sobre este dispositivo especular, talvez porque a sistematicidade da obra de Dällenbach torne esse empreendimento em grande medida irrelevante. Para além dos autores referidos por Metz em *L'énonciation impersonnelle, ou Le site du film*<sup>9</sup>, e de várias análises sobre filmes individualmente considerados,

9) Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle, ou Le site du film* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1991). Cf. nota de rodapé da página 94 para as referências completas sobre a produção dos autores: Jean-Paul Simon, Jacques Gerstenkorn, Kiyoshi Takeda e Dominique Blüher. Chamo a atenção

reporte-se a existência de uma tipologia exclusivamente cinematográfica, da autoria de Sébastien Févry, publicada em 2000 com o título de *La mise en abyme filmique: essai de typologie*.

### O modelo literário de Dällenbach

Lucien Dällenbach escreveu a tipologia de referência em matéria de *mise en abyme*, publicando-a em 1977 com o título de *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Este modelo define-se por uma tripartição elementar, da qual derivam outros agrupamentos com diferentes graus de relevância. A “tipologia tripartida”, como a define o próprio Dällenbach, baseia-se em três categorias que o narratologista considera nucleares: a *mise en abyme* de enunciado, a *mise en abyme* de enunciação e a(s) *mise(s) en abyme* de código (que se subdividem em metatextual e textual). A primeira aponta para a dimensão referencial do enunciado, ao passo que a(s) última(s) centra(m)-se na sua dimensão material, de texto, sendo por isso uma o exacto oposto da(s) outra(s). A *mise en abyme* de enunciação destaca-se das duas restantes categorias porque remete para algo que se encontra para além do enunciado, mas que está nele de algum modo pressuposto. A resenha que se segue não inclui a(s) *mise(s) en abyme* de código, pois considero que essa parte da tipologia dällenbachiana é de pouca relevância para um estudo cinematográfico da construção em abismo, inteiramente baseado num outro tipo de códigos constitutivos.

Dada a profusão e alcance dos conceitos formulados por Dällenbach, que não poderei deixar de aplicar à análise de *INLAND EMPIRE*, e tendo em vista reforçar a minha tónica, não inteiramente coincidente com a opinião generalizada de que os tipos de manifestação formal das construções em abismo são o aspecto mais

---

para o facto de a tese de doutoramento desta última ter sido editada, já depois da publicação da obra de Metz, com o título *Le cinéma dans le cinéma: film(s) dans le film et mise en abyme* (Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1997).

memorável desta teoria especular, opto por incluir de seguida um diagrama com os aspectos mais importantes da teoria de Dällenbach <sup>10</sup>.

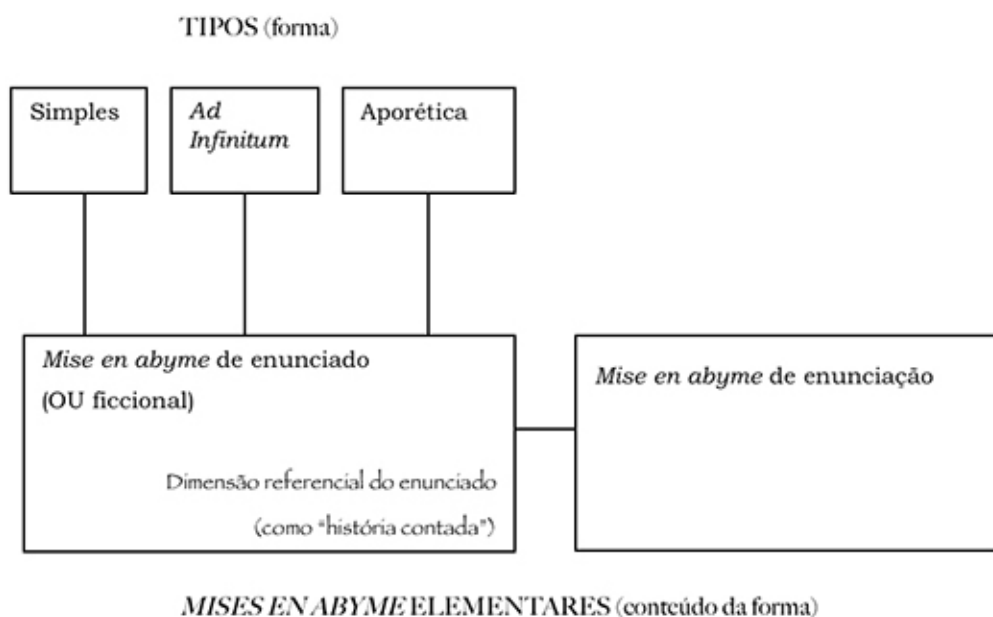


Diagrama 4 – *Mises en abyme* elementares, segundo Dällenbach

A *mise en abyme de enunciado* (também apelidada, em alternativa, de “*mise en abyme ficcional*”) duplica a história contada (a ficção), sendo, conseqüentemente, definida por Dällenbach como um “resumo intertextual”. É aqui que se encontra a maior variedade de subagrupamentos, tendo em conta: (a) o que é reflectido; (b) com que frequência; (c) com que objectivo. Este condensado sistémico, da minha autoria, vai ajudar-me a expor as diferentes hipóteses desenvolvidas por Dällenbach. Refira-se, antes de avançar, que os termos designados em (a), (b)

10) Para o diagrama completo, da minha lavra, consulte-se a dissertação de mestrado: Fátima Chinita, “O Espectador (*In*)visível: Reflexividade na óptica do Espectador em *INLAND EMPIRE* de David Lynch”. U.N.L./F.C.S.H, 2008.

e (c) são naturalmente cumulativos, pois cada uma das alíneas é relativa a um aspecto diferente.

Na tipologia de Dällenbach, a *mise en abyme* de enunciado (ao contrário das outras duas modalidades de reduplicação, às quais este factor não se aplica) pode ser de três TIPOS, consoante a relação de analogia verificada entre o segmento em abismo e o objecto de origem:

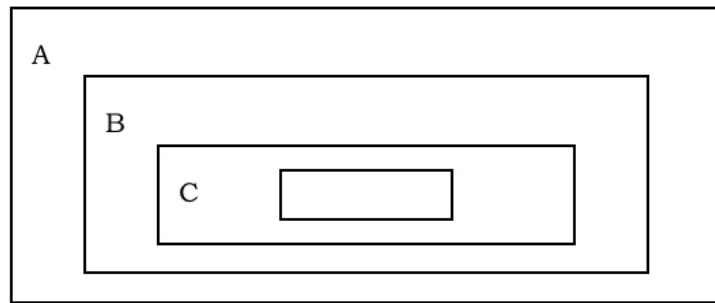
- Reduplicação simples;
- Reduplicação *ad infinitum* (ou “interminável”);
- Reduplicação aporética.

Nas palavras do narratologista <sup>11</sup>, a reduplicação simples reflecte “*uma* mesma obra” (verificando-se uma relação de semelhança entre obra primeira e segmento incluso); a reduplicação *ad infinitum* reflecte “*a* mesma obra” (sendo que aqui a relação entre os termos é de perfeito mimetismo); e a reduplicação aporética reflecte “*a própria* obra” (numa relação sobretudo de identidade). Isto significa que no primeiro caso se reduplica o mesmo teor de narração (por exemplo, um relato verbal); no segundo caso reflecte-se a mesma narração (isto é, a história); no terceiro caso reduplica-se o mesmo acto de narrar (a história do relato coincide com a enunciação desse relato).

Entendo que por reflectir uma obra da mesma natureza mas não inteiramente coincidente com aquela, a reduplicação simples não se revela particularmente complexa nem dialéctica. Já a reduplicação repetida *ad infinitum* parece-me - muito por culpa da técnica de encaixamento progressivo em que se baseia - poder levantar várias questões, sobretudo quando aplicada ao cinema, onde se verifica uma maior simbiose entre mundo da obra e mundo do vidente. É o princípio da heráldica – em que um brasão é reflectido “tal e qual” - mas também (acrescente-se) o das *matriushkas* russas ou das caixinhas chinesas <sup>12</sup>. Pode exprimir-se em diagrama da seguinte forma:

11) Dällenbach, *op. cit.*, p. 142.

12) Na verdade, a teoria de Gide, que preconiza o mimetismo formal dos brasões encaixados, não é inteiramente correcta, se for tomada à letra. Com efeito, somente a aparência externa do escudo de armas é reproduzida no seu interior, não havendo igual repetição do conteúdo do brasão. Logo,

Diagrama 5 – *Mise en abyme*: reduplicação *ad infinitum*

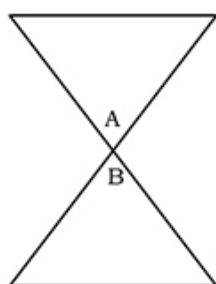
Refira-se, como faz Dällenbach, que este efeito é tanto mais conseguido quanto mais pictórica for a arte que o utiliza, porquanto a instantaneidade da representação visual permite perceber ao mesmo tempo todos os encaixamentos. Em literatura o efeito esbarra nas limitações de memória do leitor (em cujo cérebro se reproduz a auto-inclusão)<sup>13</sup>. No cinema, ao invés, a multiplicidade de enquadramentos potencia um maior questionar da nossa própria realidade de videntes externos ao filme, na medida em que o “lado de cá” se afirma em parte como uma extensão “daquele lado”. Ainda assim, a reduplicação *ad infinitum* reflecte apenas num sentido: para lá, para o coração da obra, para DENTRO de si mesma. Para ajudar a tornar mais evidente o mimetismo, é usual a obra encaixada ostentar o mesmo título da obra que a inclui, numa homonímia total.

A reduplicação aporética reflecte a obra para FORA de si mesma, para cá – mas sempre ao nível da diegese, ou não seria *mise en abyme*. As obras *de lá* e *de cá* são uma e a mesma obra; as duas faces da mesma história em curso a ocorrerem em dois universos ficcionais distintos. O mundo supostamente “real” (B) que

este não é reproduzido na íntegra (ou seja, tal e qual), mas apenas em traços gerais.

13) Dällenbach afirma que em literatura o encaixamento em abismo não surte qualquer efeito a partir de quatro inclusões.

duplica o mundo aparentemente “ficcional” (A) não é menos diegético do que ele. Logo, o “fora” é, na realidade, também um “dentro”, porque também ele faz parte do universo ficcional - daí a aporia. Por conseguinte, o fragmento reflectido incorpora a obra que ele próprio reflecte; B é uma parte de A.



Alguma confusão pode surgir devido ao facto de a reduplicação *ad infinitum* e a reduplicação aporética surgirem muitas vezes combinadas, o que implica a obra espelhar-se em *ambos* os sentidos: para dentro (por encaixamento) e para fora (por aporia).

Diagrama 6 - *Mise en abyme*: reduplicação aporética

Para além de poder surgir aliada ao encaixamento, a *mise en abyme* aporética revela, tendencialmente, a dimensão construída do enunciado intradiegético. Ou seja, revela-o como *enunciação* (em especial quando, no interior da diegese, se verifica a presença de personagens produtoras ou receptoras). Por osmose, esta modalidade de construção em abismo tende a prenunciar de forma acrescida a presença do leitor extra-obra. É com base nesta tripla conjugação de factores que se pode defender a ideia de aporia do espectador, sobejamente aplicada no filme *INLAND EMPIRE*, de David Lynch.

A *mise en abyme* de enunciado, como “história dentro da história” o qual é (micronarrativa especular dentro da macronarrativa que é a obra), altera o desenvolvimento cronológico linear, gerando um “outro” espaço e um “outro” tempo.

[...] *incapable de dire la même chose en même temps qu'elle, l'analogon de la fiction, en le disant ailleurs, le dit à contretemps et sabote par là même l'avancée successive du Récit.*<sup>14</sup>

Com base naquilo que Dällenbach afirma sobre a frequência com que a *mise en abyme* de enunciado desponta no interior da obra, pode chegar-se a uma importante conclusão: a construção em abismo não se limita a acusar uma específica relação com o TEMPO, servindo também para prender a atenção do leitor e conduzi-lo no seu percurso de leitura. Em termos esquemáticos, diga-se que, segundo o narratologista, a construção em abismo pode surgir uma única vez no interior da obra, com um maior peso de informação, ou manifestar-se de modo repetitivo, como um *leitmotiv* recorrente.

A *mise en abyme* única ocorre em bloco e pode ser:

- Prospectiva (ou “*mise en abyme* inaugural”)  
Reflecte acontecimentos futuros, os quais antecipa. Tem por isso uma função reveladora, quase premonitória.
- Retrospectiva (ou “*mise en abyme* terminal”)  
Reflecte eventos passados, os quais resume. Limita-se, pois, a repetir aquilo que já é do conhecimento do leitor, mas numa forma mais universal, porventura simbólica.
- Retroprospectiva  
Tanto reflecte ocorrências passadas como futuras relativamente ao ponto exacto em que se situa, que é normalmente a meio da narrativa. Combina as funções prospectiva e retrospectiva da duplicação especular.

A modalidade retroprospectiva é a que mais atenta contra a ordem cronológica, pois permite misturar vários tempos (passado, presente, futuro) numa única narrativa, tornando-os mesmo intermutáveis. Desta feita, os acontecimentos passados permitem ao leitor perspectivizar os futuros (“*le lecteur presume à partir*

14) Dällenbach, *op. cit.*, p. 82.

*de ce qui résume*”<sup>15</sup>). Pode dizer-se que é uma espécie de profecia extradiegética com base na memória da diegese. Esta memória, aliás, pode ser um importante sustentáculo das narrativas policiais, uma absoluta necessidade do género. Dällenbach recorda que o suspense é adensado à medida que os acontecimentos vão batendo certo com o que fora originariamente vaticinado por alguma personagem, pelo menos até ao momento do *twist* final.

A *mise en abyme* repetitiva – em que várias ocorrências se encontram espalhadas pela narrativa – pode produzir-se no texto: (a) por alternância com a narrativa englobante; (b) em diversas ocorrências, mais ou menos aleatórias. Num caso como no outro, os vários excertos, devido às suas intersemelhanças, representam um factor de unificação temática e formal no interior de uma narrativa maior completamente votada à dispersão.

A tudo o que já referi, acresce o facto de que a relação entre enunciado reflexivo e enunciado reflectido não se manifesta sempre da mesma forma, o que permite aferir da extrema complexidade e riqueza do dispositivo de *mise en abyme* ficcional. A este respeito, Dällenbach refere duas hipóteses, que me parecem estar intimamente ligadas aos INTUITOS do autor da obra, e em particular à clareza que ele deseja (ou não) imprimir ao seu enunciado. O encaixamento é a possibilidade mais notória, por ser aquela que remete de modo mais óbvio para a definição de Gide e a que mais releva do domínio da heráldica. A reprodução *exacta* em tamanho menor de uma narrativa *dentro* de outra – que tantas potencialidades visuais detém – é, no entanto, uma mera cópia. Sempre que o autor deseje elaborar o teor da duplicação, tornando o efeito menos evidente, precisa de recorrer à técnica de equivalente metafórico, numa de duas maneiras:

- *Mise en abyme* reprodutiva;
- *Mise en abyme* multiplicadora de sentidos.

Assim é praticável operar uma transformação, que tanto pode ir no sentido de restringir o significado da micronarrativa encaixada (simplificá-lo) como de, no pólo oposto, aumentar a riqueza do original, favorecendo a polissemia. É

---

15) *Ibidem*, p. 90.

este último caso que mais me interessa: a “transposição metafórica” em que se verifica uma multiplicação de sentidos. Dällenbach reafirma a similitude com os processos de condensação e deslocamento inerentes ao trabalho do sonho freudiano, os quais são indispensáveis a qualquer análise das obras filmicas de David Lynch.

A *mise en abyme* de enunciação consegue “presentificar” em termos diegéticos algo que não consta explicitamente nos enunciados tradicionais: a PRODUÇÃO e a RECEPÇÃO do próprio enunciado. Por isso, Dällenbach diz que ela “torna visível o invisível”:

[...] *l'on entendra par mise en abyme de l'énonciation 1) la 'présentification' diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception. Le trait commun de ces diverses mises en spectacle est qu'elles visent toutes, par artifice, à rendre l'invisible visible.*<sup>16</sup>

A *mise en abyme* de enunciado já configurava o texto como um artifício, mas cabe a esta modalidade particular – a enunciação em abismo - fazer das instâncias produtivas e receptoras (e toda a sua envolvente) *o assunto* mesmo da história. Como se percebeu na citação anterior, isto pode ocorrer a três níveis, pondo-se em evidência:

- O agente;
- O próprio processo;
- O contexto (em que o processo se desenrola).

Portanto, as obras literárias em abismo de enunciação apresentam personagens “autoras” e “leitoras” ocupadas a fazer aquilo que é a actividade natural destas pessoas: *criar* e *observar*, respectivamente.

16) *Ibidem*, p. 100. O sublinhado é meu.

O protagonista (e também enunciador) da obra é, por maioria de razão, um observador à margem do enredo: um “protagonista-receptor”, segundo a nomenclatura de Dällenbach. Um tal estatuto permite-lhe parar a reflexão ficcional (a história), o que não sucederia se fizesse parte dela. Nas circunstâncias – excepcionais - em que nela figura, mas não enquanto enunciador (ou seja: não faz parte da *mise en abyme* de enunciação), desempenha o papel de actor. Esta torção da regra pode, no entanto, ser suplantada, visto que os protagonistas actores se podem transformar em protagonistas espectadores. Isto equivale a dizer que a personagem principal se torna leitora da sua própria história interpretada por si mesmo, como sucede a Dom Quixote de la Mancha na obra homónima de Cervantes. Desta feita se conjuga a *mise en abyme* de enunciado com a *mise en abyme* de enunciação. Por último, Dällenbach refere que o protagonista pode ser enunciador produtor, em vez de enunciador receptor, sempre que se desempenhe de funções de escritor ou artista. Surge, então, envolvido na criação de uma obra que, por sua vez, tematiza a relação vida/arte.

Todas estas “presentificações” intradieéticas se manifestam através daquilo que Dällenbach designa por “figuras” e que, na prática, são personagens que fazem as vezes profissionais das instâncias, quer produtora, quer receptora: o autor e o receptor abstracto. O facto de ocuparem o mesmo cargo que aquelas instâncias incorpóreas, torna mais nítidas as incumbências do produtor de uma obra e do seu receptor. Dito de outro modo: permite aferir do processo de enunciação e das características do agente produtor ou receptor em geral. No entanto, a própria instância abstracta não é outra coisa senão um indicador da existência *concreta* de um ser material que, muito por trás da obra e totalmente para além dela, esteve ou estará na sua produção ou recepção: o autor ou receptor real, dotado de história pessoal e identidade própria. Desta feita, segundo Dällenbach, os textos podem revelar uma tripla invisibilidade. É como se atrás da personagem estivesse (se exprimisse) o autor ou receptor implícito e (verdadeiramente) atrás daquele o autor real. Logo, “ [...] *les personnages délégués seraient deux fois vicaires et relayés par ce double référent*”<sup>17</sup>. Segue-se um diagrama simplificado do

17) *Ibidem*, p. 105.

fenómeno, tendo em conta apenas o receptor, porquanto a instância espectral é aquela que considero mais pertinente para uma análise de *INLAND EMPIRE*<sup>18</sup>.

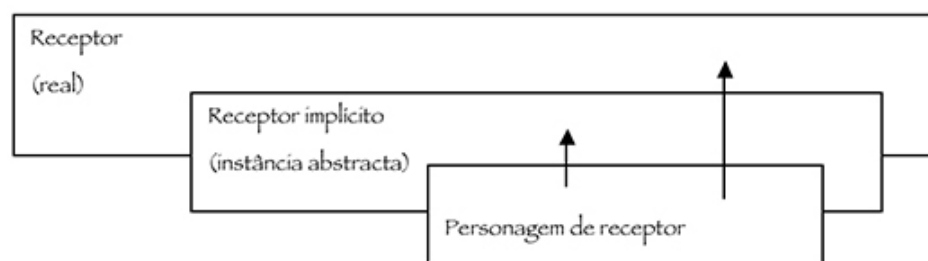


Diagrama 7 – Os receptores na *mise en abyme* de enunciação

### A *mise en abyme* no cinema

No campo do cinema, apenas Sébastien Févry se dedicou à tarefa de compor uma taxinomia de *mise en abyme*<sup>19</sup>. Outros autores abordaram esta problemática somente em termos parciais ou eminentemente exemplificativos. No entanto, a tipologia de Févry padece de uma fragilidade incompreensível: limita-se voluntariamente ao cinema falado, quando a especificidade da *mise en abyme* é narrativa e visual – e ambos os factores coexistem no cinema de forma predominante desde 1907<sup>20</sup>. A argumentação usada pelo teórico para justificar a sua escolha – a de que só o cinema falado mobilizaria todos os recursos do meio

18) O diagrama que Dällenbach apresenta na página 105 do seu livro é desnecessariamente complexo, tanto mais que inclui o autor e o leitor (receptor) no mesmo quadro, quando o processo é exactamente idêntico para ambos.

19) Sébastien Févry, *La mise en abyme filmique: essai de typologie* (Liège: CEFAL, 2000).

20) Existe uma ligeira oscilação cronológica relativamente a este factor histórico. Em “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. Thomas Elsaesser (London: B.F.I. Publishing, 1990, pp. 56-62), Tom Gunning aponta 1906 como o início da verdadeira narrativização do cinema, mas em “Now You See It, Now You Don’t: The Temporality of the Cinema of Attractions”, *The Silent Cinema Reader*, eds. Lee Grievesen e Peter Krämer (London and New York: Routledge, 2004, pp. 41-50) já considera 1908 como o começo do cinema de “integração narrativa”.

cinematográfico, sendo por isso o mais interessante de analisar – não convence, por dois motivos. O primeiro é que fora do alcance desta tipologia ficam duas obras-primas na matéria: *Sherlock Jr.*, de Buster Keaton (1924, EUA) e *Celovek c kinoapparatom / O Homem da Câmara de Filmar*, de Dziga Vertov (1929, URSS). O segundo é que a tipologia inclui uma componente de duplicações homogêneas gráficas (intertítulos em quadros, legendas e menções internas à imagem, como seja, por exemplo, um cartaz afixado) a qual é especialmente notória e relevante no cinema mudo. Ainda assim, esta teoria detém alguns aspectos que merecem relevo.

O sistema de Févry divide-se grandemente em duas áreas: a das construções em abismo HOMOGÊNEAS – centradas num único aspecto fílmico, seja ele a imagem ou o som – e a das construções em abismo HETEROGÊNEAS – que convocam todos os recursos cinematográficos, sendo por isso verdadeiras obras na obra. No primeiro caso o aspecto mais relevante é, porventura, a defesa de uma *mise en abyme* exclusivamente verbal. Já as “conotações visuais em abismo” (segundo sentido que a imagem adquire em função do conteúdo global da narrativa) e as “ambiências musicais” que reflectem a narrativa toda me parecem opções menos felizes, pois em ambas não é o segmento que reflecte a totalidade da obra, mas sim o inverso. Creio que Févry incorre aqui no erro para o qual Dällenbach chama a atenção: o de levar longe de mais o intuito alegórico, vislumbrando *mises en abyme* em todo o lado.

Um escrutínio mais atento das grandes categorias de Févry permite-me, todavia, descobrir por baixo desta divisão uma outra, mais condizente com os reais interesses do autor: a partição entre a construção reflexiva de enunciado e a de enunciação, na esteira das modalidades de “filme no filme” e “filme do filme” preconizadas por Metz. Por esse motivo, aliás, Févry confere tanta importância às obras de arte encaixadas e aos espectáculos encenados (onde inclui as projecções fílmicas) <sup>21</sup>. O próprio Dällenbach contempla, na sua tipologia, a existência de representações em abismo, que define como obras de arte no interior da

---

21) Parece-me, todavia, que comete um erro ao considerar como *mises en abyme* heterogêneas obras segundas “introduzidas por instância(s) extradiegéticas”. Primeiro, porque se assim fosse as obras encaixadas não se encontrariam “à escala das personagens”, não constituindo, portanto, *mise en abyme*, de acordo com o postulado de Gide. Segundo, porque isso não chega a acontecer

narrativa, sejam elas pinturas, representações teatrais, excertos de música ou pura e simplesmente outros géneros narrativos literários. Segundo Dällenbach, a existência destas *outras* obras de arte em abismo confere à obra onde se inserem uma estrutura “bi-genológica”.

Apesar de algumas discrepâncias teóricas, Sébastien Févry veicula uma posição que perfilho sem reservas. Com efeito, o autor considera a *mise en abyme* de enunciado como a reduplicação em espelho mais importante, pois, tal como evidencia Dällenbach, é nela que as outras entroncam. No entanto, aponta a *mise en abyme* de enunciação como a mais interessante, porque, de certo modo, é mais específica do cinema, onde enunciação e narração tendem a confundir-se. Christian Metz detém a mesma opinião: “*Et puis, ce qui m'intéresse dans l'abyme n'est pas l'abyme, mais l'énonciation*”<sup>22</sup>. Relembre-se que para Metz o principal valor da enunciação cinematográfica impessoal consiste em evidenciar reduplicações e processos, o que acontece de forma notória nesta modalidade de construção em abismo.

Uma vez que a linguagem cinematográfica não dispõe de deícticos, é na *mise en abyme* de enunciação que os vários mecanismos reflexivos acabam por estar mais presentes, fazendo as vezes de marcas discursivas. As operações da câmara, a amostragem do dispositivo, os filmes no filme, os enquadramentos dentro do enquadramento, para só referir alguns factores, marcam presença assídua nesta modalidade de reduplicação centrada nas dinâmicas da produção e recepção cinematográfica. Assim, a construção em abismo – ela própria especular - comporta outras especularidades.

Por outro lado, a *mise en abyme* de enunciação traduz um acto durante a sua própria ocorrência, ou um “*work in progress*”. Linda Hutcheon, a propósito da narrativa literária autocentrada afirma que a natureza diegética ou técnica das obras metaficcionalis se sente mais no acto que produz a obra do que na sua

---

na realidade. Ou seja, as ditas obras podem oferecer-se naturalmente ao nosso olhar, mas existe sempre uma mediação diegética: alguma personagem introduz essas ocorrências espectaculares, mais não seja por se deslocar ao espaço onde elas decorrem.

22) Metz, *L'énonciation impersonnelle, op. cit*, p. 94.

conclusão propriamente dita <sup>23</sup>. Ou seja, no texto como “*storytelling*” em vez de “*story told*” (que é a tradicional concepção aristotélica de ficção). Como observa Févry, os filmes que revelam a sua recepção/feitura são histórias (porquanto não deixam de ser narrativas) mascaradas de discurso (pois a técnica de enunciação sobrepõe-se a tudo o resto) <sup>24</sup>.

Não é de estranhar que a modernidade (cinematográfica e literária) tenha procurado tirar o máximo partido da construção em abismo. Basta atentar em duas das características referidas por Ulrich Wicks para definir a essência da metaficção: (a) “ilusão intratextual”, em que os componentes intrínsecos da obra se articulam em prol do artifício; (b) “textualidade fugidia”, em que a obra se manifesta como técnica (de enunciação), esquivando-se a contar uma narrativa de modo linear <sup>25</sup>. Todavia, é preciso que se diga, em abono da verdade, que ela figura em obras de todos os períodos do cinema (embora de forma mais sistemática nuns géneros, entre os quais se contam a comédia e o filme musical, do que noutros). A complexa sátira *Hellzapoppin'*, realizada por H.C. Potter em 1941, é disso mesmo exemplo.

A própria *mise en abyme* de enunciado não é, na maior parte dos casos, separável da *mise en abyme* de enunciação. A primeira exprime normalmente também a segunda. Uma história inclusa, “a escala das personagens”, é produzida e recepcionada em termos intradieгéticos, mesmo que o assunto do filme não seja a conjuntura de produção ou recepção *per se*. É ao protagonista receptor ou a outras personagens com valência clara de espectadores que muitas vezes cabe a função de narrador delegado, a qual comporta a produção de narrativas (muitas vezes apresentadas como fluxo mental). O filme decompõe-se então

---

23) Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (New York and London: Methuen, 1980), p. 1.

24) Ora isto é exactamente o oposto daquilo que Aumont, Bergala, Marie e Vernet afirmam acerca do cinema clássico, culpado de ocultar a sua mecânica interna: “*Le film de fiction classique est un discours (puisque'il est le fait d'une instance narrative) qui se déguise en histoire (puisque'il fait comme si cette instance narrative n'existait pas)*”. Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet – *L'esthétique du film* (Paris: Éditions Fernand Nathan, 1983), p. 85.

25) A outra característica – a intertextualidade – não é especialmente relevante neste contexto. Ulrich Wicks, “Borges, Bertolucci and Metafiction”, in *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*, eds. Cyndy M. Conger and Janice R. Welch (Western Illinois University, 1980).

em segmentos revestidos de subjectividade variável, consoante a fonte do enunciado e a sua natureza. Quando a recepção é a tónica da obra, os enunciados apresentam-se sob a forma mais institucional de verdadeiros filme(s) no filme e a interpenetração é uma realidade. Aliás, o próprio Dällenbach reconhece que as *mises en abyme* não funcionam sozinhas, mas sim aliadas umas às outras num “sistema de alianças, obrigadas ou voluntárias”. Uma *mise en abyme* é uma coisa dinâmica, um acto narrativo: “[...] *une réflexion imperceptible, furtive ou non combinatoire est toujours une mise en abyme mineure*”<sup>26</sup>. É precisamente esta organicidade do fenómeno de construção em abismo que leva Dällenbach a negar a existência de uma arquiforma e a defender, no lugar dela, uma mistura de traços nucleares nas várias categorias tipológicas que apresenta. Nenhum outro filme exemplifica tão bem o fenómeno como *Celovek c kinoapparatom / O Homem da Câmara de Filmar*.

A este respeito, num artigo escrito em 1999, Jean-Louis Comolli é peremptório: em matéria de *mise en abyme* nenhum outro filme se pode igualar à obra-prima de Dziga Vertov, realizada em 1929<sup>27</sup>. Na sua óptica, *O Homem da Câmara de Filmar* esgota antecipadamente todos os estratagemas especulares daquele teor, estando condenado a ultrapassar de longe todas as tentativas posteriores no mesmo campo. Pode dizer-se que ainda hoje é assim e que o filme de Vertov se mantém como o perfeito exemplar do género. O facto de possuir um forte teor documental, para mais sustentado por uma filosofia do visível (o Cine-Olho), confere-lhe uma vantagem ímpar. Não só consegue mostrar o próprio filme a ser feito, como está particularmente apto a mostrá-lo em todas as fases técnicas da sua feitura e no momento exacto da sua recepção. É, em suma, “o espectáculo do espectáculo” cinematográfico. “Vertov filma tudo o que é filme. Sistemáticamente. Rodagem (*tournage*) adquire o sentido de *tour de force*”, diz-nos Comolli<sup>28</sup>.

O ensaio não escamoteia o papel que o vidente cinematográfico desempenha na dinâmica especular de Vertov. Aliás, confere-lhe um relevo particular:

26) Dällenbach, *op. cit.*, p. 140.

27) Jean-Louis Comolli, “Intorno a *L'uomo com la macchina da presa* (1ª parte)”. *Close-up*, nº 5 (novembre-gennaio, 1999), pp. 39-46. Sem indicação do tradutor.

28) *Ibidem*, p. 42. A tradução é minha.

A ambição – absolutamente delirante – do projecto vertoviano é de realizar uma *mise en abyme* cinematográfica generalizada, que não apenas multiplique o cinema nele mesmo, mas também o espectador nele próprio.<sup>29</sup>

O filme promove o agenciamento do espectador a vários níveis, dos quais destaco três. Primeiro, na coincidência de “olhos filmados”, de que o do vidente é apenas mais um; os outros pertencem às personagens, aos espectadores situados no interior do filme, e à própria câmara de registo. Há olhares e olhos para todos os gostos numa orgia circular de metáforas visuais. Assim se exhibe o lugar do vidente. Segundo, na reedição do visionamento primeiro, a circunstância mágica em que o espectador é introduzido à prática cinematográfica. Todos os enunciados vistos se tornam secundários perante o acto retórico (da *mise en abyme*) de os mostrar, como na “primeira vez” do espectador (onde a experiência suplantou o conteúdo da amostragem). Não é por acaso que um dos episódios reais filmados é um número de magia que um ilusionista executa perante um público de crianças. Terceiro, na compreensão do estatuto próprio que o vidente adquire perante as imagens de outros espectadores, seus semelhantes inscritos no tecido filmico: “Tal como aquelas pessoas, eu encontro-me na sala de cinema, vejo o mesmo filme que elas vêem, vejo-as a elas, que me representam, e nelas reconheço o espectador de cinema no qual o trabalho do filme me transforma”<sup>30</sup>. A sala de cinema intradiegetica funciona quase como uma moldura temática, pois que não só fecha por completo o filme, como também uma presença fundamental na primeira sequência. É a condição de “cine-espectador”<sup>31</sup>, preso numa engrenagem do visível através de um mecanismo visual (a câmara). Deste modo, talvez se possa afirmar que *Celovek c kinoapparatom* não é apenas sobre o *Homem da Câmara de Filmar*, é também sobre o Homem que a câmara filma (a vê-la filmar).

29) *Ibidem*, p. 42. A tradução é minha.

30) *Ibidem*, p. 43. A tradução é minha.

31) A tradução directa do italiano tem significados acrescidos em português.

### *A mise en abyme* aporética

O filme *8 ½* de Federico Fellini (1963, FRA/ITA), que ainda hoje serve de modelo às narrativas construídas em abismo, fundamenta-se no princípio da aporia. A história conta-se brevemente: um realizador em crise de ideias procura a todo o custo desenvolver o projecto do seu último filme, mas esbarra numa bateria de memórias (sobretudo de infância) que o tolhem criativamente e o inibem de levar a cabo a dita produção, da qual acaba por desistir. A construção em abismo de *8 ½* difere de outras reduplicações, no sentido metziano do termo, porque nesta obra a tela funciona como um espelho gigante reflectindo em *ambos* os sentidos: tanto acontecimentos diegéticos, no fluxo psíquico do protagonista, como a própria instância autoral, porquanto Guido (interpretado por Marcello Mastroianni) é um *alter ego* do realizador concreto Fellini. É uma reduplicação que supera a habitual analogia entre figuras autorais, onde o realizador do filme aponta para a existência de um realizador abstracto algures. Neste caso o cineasta prefigurado na obra intradiegetica é uma representação bastante fiel do realizador da obra matriz.

Para além disso - numa acumulação fascinante - esta construção em abismo põe em evidência o *próprio* filme. A obra reflecte-SE, por assim dizer, numa simbiose perfeita entre mundos teoricamente divergentes: a absoluta impotência de Guido, vítima de bloqueio artístico, oposta à suma criatividade de Fellini, que assina aqui um incontornável marco do cinema moderno. A obra reflecte-se igualmente num duplo regime: como cinema (arte narrativa e artificial, por excelência) e como metafilme (evidenciando os princípios da sua construção). Por um lado, o filme de Fellini comprova o quanto a *mise en abyme* de enunciação pode reforçar a componente metacinematográfica das obras, chamando a atenção para as realidades industriais por que se pauta a criação/recepção destas. Julgo, no entanto, oportuno referir que, embora *8 ½* seja uma alegoria do criador, a componente espectral não se encontra alheada do filme, visto que a obra comporta uma cena em sala de visionamento (um teste de *casting*)<sup>32</sup>. Por outro

32) Para além disso, o cineasta intradiegetico é sobretudo um observador: (a) da sua própria vida, em micronarrativas equiparadas a pequenos filmes; (b) dos aspectos técnicos relativos à execução do filme, não contribuindo com informações válidas que façam avançar o processo.

lado, e acima de tudo, a obra de Fellini reflecte-se como um filme sobre o cinema que interroga *em acto* a mecânica da construção, facto a que não é alheio o momento do ciclo de fabrico retratado: a pré-produção.

Daí a dupla aporia: ao provar que o filme de Guido não se pode fazer, o filme de Fellini vai-se fazendo; o final de  $8 \frac{1}{2}$  é uma obra completa, ainda que o realizador intradieético capitule nos seus intuitos de criação<sup>33</sup>. Este duplo encaixamento – e o mais raro de todos – é, segundo Metz, a única forma de *mise en abyme* verdadeiramente digna desse nome. O teórico usa as expressões “entrançado”, “imbricação” e “simbiose” para aludir a este fenómeno de interpenetração em que o “filme segundo” parece atravessar o “filme primeiro”. O conjunto da obra é composto por essa amálgama ficcional; é ela que atribui ao filme a natureza psíquica que a define por excelência, sendo impossível separar as inclusões da totalidade que as contém.

Segundo Dällenbach, o enunciado e a enunciação são intermutáveis sempre que o encaixamento surge combinado com a aporia. Esta reversibilidade ocorre a três níveis: (a) causal (o segmento é dado como sendo o produto do seu efeito); (b) temporal (o segmento projecta-se no futuro, mas está prestes a ser concluído); (c) espacial (o segmento representa-se como uma parte de si mesmo, deixando-se encerrar pelo que o contém)<sup>34</sup>. Em  $8 \frac{1}{2}$  os filmes projectados no interior da diegese (e que corresponde[m] ao fluxo mental do protagonista Guido)

33) Christian Metz - em “A Construção ‘em abismo’ em *Oito e Meio* de Fellini”, in *A Significação no Cinema*, trad. Jean-Claude Bernardet (São Paulo: Editora Perspectiva, 1972 [1966]), pp. 217-224 – fala de um duplo desdobramento em  $8 \frac{1}{2}$ , apontando como evidências de dupla especularidade o facto de a obra ser um filme sobre o cinema e um filme sobre um cineasta que reflecte ele próprio sobre o seu filme, ao mesmo tempo que é um filme que fala do próprio filme a ser feito. Inclusive, pela boca da personagem Carini (Jean Rougeul), o crítico cinematográfico que vai apontando defeitos ao projecto de filme intradieético, Fellini acumula com os traços anteriores uma autoconsciência crítica muito forte (ardiloso estratagema para antecipar e rebater os seus previsíveis detractores).

34) Por vezes a interpenetração adquire contornos de causa/efeito, com os dois registos filmicos a *agirem e reagirem* um em função do outro. Certos elementos do mundo real (isto é, do filme externo ou filme primeiro) surgem inclusive no interior do universo ficcional (ou seja, o filme interno ou filme segundo) numa notória ostentação de permeabilidade filmica. O vai e vem chega a ganhar contornos de travessia quando é encetado por vontade *expressa* dos intervenientes, como nos dizem Gloria Withalm e Christopher Ames. Ames dedica mesmo um capítulo inteiro ao fenómeno: “Screen Passages”, in *Movies About the Movies: Hollywood Reflected* (Lexington: the University Press of Kentucky, 1997), pp. 108-136.

constroem em grande medida o filme extradiegético, o de Fellini, incorporando assim a obra em que eles próprios estão incluídos. É, aliás, uma característica já patente na obra *O Homem da Câmara de Filmar*, onde o filme feito era o exacto filme visto.

### 3.3. O espectador enunciator

Na opinião de Robert Stam, as características profundamente ambivalentes do próprio cinema fazem dele um misto de narrativas (como herança genética inquestionável) e de onirismo (devido ao cunho profundamente utópico do sonho):

*Human beings need both; both dream and narrative are arguably primordial functions of the human mind. Fabulating animals, we tell each other stories when we are awake and tell ourselves dreams when we are asleep. Without myths, Propp tells us, the tribe dies. Without the freedom of dreams, prisoners would die of despair.*<sup>35</sup>

Considero que, como parte activa da experiência cinematográfica, o espectador é um efabulador. As histórias são-lhe dirigidas e o enredo é organizado desta ou daquela maneira para nele desencadear determinados efeitos, quiçá manipulativos. Além disso, o filme não está completo sem o seu aval: é ele quem vai ao cinema e nele permanece após o começo da sessão. O espectador tem, pois, de cumprir a sua parte no pacto institucional, validando o tipo de relação que o filme, através do seu autor, lhe atribuiu à partida. Ao fazê-lo confirma a narratividade da obra, independentemente da natureza mais ou menos linear desta (ou seja: a sua vocação prioritariamente clássica ou moderna). Só depois o próprio espectador complementa esta primeira enunciação com mecanismos pessoais, porventura psíquicos. É ele quem se deixa, ou não, ser

35) Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (New York: Columbia University Press, 1992), p.253.

presa da ilusão de realidade que o cinema pode comportar; é ele quem adere ou resiste emocionalmente aos mundos e realidades que lhe são apresentados na tela. A empatia com o filme, seja ela emocional ou intelectual, é uma forma de crença. Julgo que o espectador de cinema é, acima de tudo, um crente e que a diversidade fílmica – manifesta em produtos que vão do hipnotismo total do vidente à agitação da sua consciência para nele desencadear uma reacção – só prova que a utopia pode ter várias modalidades. Vlada Petrić, em “Film and Dreams: a Theoretical/Historical Survey”, proclama que todos os filmes, enquanto oriundos de um meio onírico por excelência, detêm um certo grau de onirismo<sup>36</sup>. Alguns deles, no entanto, abordam também, de forma assumida, conteúdos oníricos, extensíveis ao filme inteiro. Quando tal sucede encontramos em presença de um “*dream film*”, em que a estrutura fílmica replica os mecanismos de projecção mental humana<sup>37</sup>.

Um filme reflexivo que pretenda afirmar-se como alegoria do espectador não pode deixar de contemplar ambos os aspectos supra-referidos – o lado institucional e a componente particular – ainda que possa dar mais relevância a um factor do que ao outro. Nos filmes modernos de cariz metacinematógráfico,

36) Vlada Petrić, “Film and Dreams: A Theoretical/Historical Survey”, in *Film and Dreams: An Approach to Bergman* (New York: Redgrave Publishing Company, 1981), pp. 1-48.

37) A ideia de que a experiência cinematográfica é um estado onírico aparentado não é relevante para a minha abordagem do filme *INLAND EMPIRE* em termos gerais. Para um aprofundamento desta matéria leia-se o próprio Vlada Petrić e ainda: Metz, *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*, trad. António Durão (Lisboa: Livros Horizonte, 1980 [1975]), pp. 105-142 e pp. 252-259; Edgar Morin, *Cinema ou o Homem Imaginário: Ensaio de Antropologia*, trad. António-Pedro Vasconcelos (Lisboa: Relógio d’Água, 1997), pp. 98-100 e pp. 175-196; Jean-Louis Baudry, “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité”, *Communications*, n° 23, 1975, pp. 56-72.

Interessa-me sobretudo reter a ideia de “filme onírico” (“*dream film*”) como uma teia de micronarrativas oníricas. Ou seja, uma miríade de filmezinhas, talvez dentro de um sonho mais vasto que funciona como moldura. Embora Petrić não chegue a fornecer especificamente o conceito, esta é a interpretação mais lógica com base no sentido geral do artigo. Importa-me igualmente reter os mecanismos de projecção individual, que se coadunam com a minha perspectiva de um vidente enunciativo metacinematógráfico. Não me deterei na relação entre o espectador e todos os filmes ou entre o vidente e aqueles produtos que detenham sonhos encaixados, mas apenas na afinidade entre o espectador e os filmes que possuam um discurso onírico. Para uma abordagem de episódios de sonho no cinema, cf. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, trans. James Strachey (London: Penguin Books, 1992 [1900]) e Leslie Halpern, *Dreams on Film: The Cinematic Struggle Between Art and Science* (Jefferson, NC, and London: McFarland & Company, 2003).

como é o caso de *8 1/2* (Federico Fellini, 1963, ITA/FRA) e *Persona / A Máscara* (Ingmar Bergman, 1966, SUE), a componente de enunciação pessoal adquire ainda maior preponderância, visto que a ruptura formal é assumida como produto de uma mente intradiegética que reduplica a psique do espectador de cinema. Como alegorias, estas duas obras traçam um paralelo entre o que se passa nestes filmes e o que acontece normalmente em todos eles, conotando de forma directa a reflexividade onírica e a temporalidade não cronológica com a actividade do vidente.

### O ecrã psíquico

Para Christian Metz, em *O Significante Imaginário*, a visão consiste num duplo movimento: projectivo (para o exterior) e introjectivo (para o interior); o que equivale na verdade a uma dupla projecção: para fora, à semelhança do que faz o aparelho que “debita” o filme, e para dentro, funcionando a consciência como uma superfície de registo, um ecrã<sup>38</sup>. Assim, ao mesmo tempo que vê, o espectador faz mentalmente o filme.

O espectador terá desse modo sonhado um pequeno pedaço de filme; não que esse pedaço de filme falte e ele o tenha imaginado pois tal pedaço figurava realmente na banda e foi esse pedaço, e não outro, que o sujeito viu, mas viu-o em sonho.<sup>39</sup>

Segundo Robert T. Eberwein, em *Film and the Dream Screen: A Sleep and a Forgetting*, a projecção mental das imagens pelo vidente apenas duplica a projecção real destas no ecrã da sala de visionamento: “*The screen seems to be a kind of extension of ourselves; we feel as if we have enclosed what we see in the private theatre of our minds, rather in the way one possesses the images in*

38) Metz, *O Significante Imaginário*, op. cit, p. 61 (nota de rodapé).

39) *Ibidem*, p. 107.

*dreams*”<sup>40</sup>. É como se na mente do espectador se criasse um cinema privado. O vidente tem a sensação de que é ele quem projecta as imagens do filme, como se houvesse uma sobreposição do seu ecrã mental com o ecrã do filme no auditório. Esta é, na opinião de Eberwein, aliás, a única forma de o espectador entrar na obra, unindo-se àquilo que vê no ecrã<sup>41</sup>. Nesta óptica, a experiência cinematográfica é dotada de um cunho onírico, patente na designação “*dream screen*”<sup>42</sup> que Eberwein importa de Bertram Lewin<sup>43</sup>.

Esta fenomenologia da experiência onírica entre filme e espectador é, segundo Eberwein, comum a todos os visionamentos, mas, em sua opinião, alguns filmes possuem uma componente onírica adicional: quer em termos diegéticos (uma personagem ou várias produz [em] sonhos que fazem parte da história); quer em termos estruturantes (o filme todo manifesta-se como um sonho). Neste último caso, a obra é uma estrutura onírica - feita de devaneios, fantasias e memórias alheias - na qual o vidente se vê enredado, de forma irremediável. O espectador pode descobrir o logro *a posteriori*, apercebendo-se, no curso da projecção, de que acabou de estar imerso num sonho intradiegético (processo que, obviamente, se repete ao longo de todo o filme) ou permanecer na dúvida muito para além do momento em que abandona a sala de cinema. Quando a dúvida subsiste, Eberwein diz que a estrutura onírica é “fechada”, porquanto o filme todo é um completo aglomerado de sonhos (normalmente imputado ao protagonista), não

40) Robert T. Eberwein, *Film and the Dream Screen: A Sleep and a Forgetting* (Princeton: Princeton University Press, 1984), p. 23.

41) Este desejo primordial do vidente - que Eberwein refere como o “desejo do cinema” - consiste na vontade de o espectador se fundir com a obra. Ou seja, de anular a distância entre aparência (contida no filme) e realidade (equivalente ao mundo do espectador) e/ou de obliterar a distância entre espaço do ecrã e espaço da sala de cinema. Jean-Louis Baudry também aborda a questão.

42) Traduzo “*dream screen*” por “ecrã onírico”. Sempre que utilizar a expressão “ecrã psíquico”, que serve de subtítulo a esta parte do capítulo, estarei a reportar-me a todas as formas de projecção mental, não necessariamente imputáveis a Eberwein ou Bertram Lewin, que antes dele usou o conceito.

43) Segundo Lewin - num ensaio de 1946 intitulado “Sleep, the Mouth and the Dream Screen” e referido por Eberwein nas páginas 35 e 36 da obra *op. cit.* - os sonhos dos indivíduos surgem numa superfície psíquica, um ecrã aparentado. É um fundo branco presente no sonho, embora nem sempre perceptível pelo sonhador. É sobre este fundo que se projecta o conteúdo manifesto do sonho, o qual é visto pelo indivíduo adormecido. As implicações psicanalíticas naquele caso remetem para a amamentação ao peito da mãe, sendo esta a última imagem guardada na mente do bebé antes de adormecer ao colo materno.

se alternando entre realidade e fantasia, mas sim entre duas verdades diferentes. Nesta óptica, o filme é todo ele, do princípio ao fim, um sonho intradieético do qual não se consegue sair. Internamente, não só não existem certezas absolutas quanto ao início e fim de cada projecção onírica, como o facto de poderem existir sonhos encaixados dentro da própria estrutura ainda complica mais a questão.

No decurso da experiência cinematográfica, o espectador começa por se identificar com o ecrã, onde observa os acontecimentos narrativos a desenrolarem-se<sup>44</sup>. Quando o sonho surge no interior do filme (seja ele um episódio pontual ou a transmutação da obra em sonho absoluto) a consciência do vidente cinematográfico funde-se com a consciência projectada do sonhador dieético. Deixa de haver uma identificação simples com o ecrã para passar a existir sobretudo uma identificação com uma mente ali representada (“*a dreaming mind*”). O que essa mente dieética difunde (e tanto podem ser imagens como pensamentos) é percebido numa espécie de ecrã mental fornecido pelo próprio espectador e visto dentro da sua cabeça. Desse modo o enunciado do filme é equiparado ao enunciado do espectador (e, acrescentasse, também ao do autor, que antes dele enunciou o filme todo). Em cada uma das três grandes situações fenomenológicas apontadas por Eberwein, o filme apresenta uma tónica enunciativa diferente, mas sempre em estreita ligação com o vidente cinematográfico e o seu ecrã mental. Nos meros sonhos das personagens a primazia da enunciação vai para a obra; no filme todo como um sonho ela é atribuída prioritariamente ao autor, uma vez que a mente de *outrem* em que o espectador se sente mergulhado não está, no momento da ocorrência onírica, absolutamente definida; nos ecrãs oníricos manifestos verifica-se uma (re)duplicação entre espectador e filme (embora mediada por uma intervenção autoral relativamente explícita). Este último aspecto faz a ponte entre as teorias de Metz, Lacan e Dällenbach já referidas neste livro.

Segundo Eberwein, um filme comporta ecrãs oníricos manifestos sempre que as personagens projectem sonhos em telas intradieéticas, sejam elas verdadeiros ecrãs de cinema ou realidades metafóricas equivalentes, como, por exemplo, um

44) Esta unidade com o ecrã cinematográfico (“*a sense of oneness with the cinematic screen*”, p. 53) é fruto de uma prévia identificação do vidente com o seu próprio ecrã psíquico (o ecrã que se constituiu quando ele era bebé ao peito da mãe).

enquadramento no enquadramento. Nesta circunstância o sonho presente na obra é também um filme no filme que veicula conteúdos subjectivos. O ecrã onírico das personagens – em que elas projectam o seu sonho – duplica o ecrã onírico da própria experiência cinematográfica – o ecrã da sala, onde o espectador projecta o filme como sonho. Portanto, espectador e personagem estão a ver o *mesmo* ecrã. Neste caso a sintonia entre vidente e obra não é apenas mental: a intersecção existente entre a realidade do espectador e a realidade da história contada ocorre pela partilha literal de uma mesma tela. Esta pode produzir-se no filme de modo encaixado, o que pressupõe que o ecrã onírico da personagem seja visível pelo espectador de cinema (como acontece em *Sherlock Jr.*, de Buster Keaton, 1924, EUA), ou através da fusão dos dois ecrãs num só, passando a obra a reflectir projecções em ambos os sentidos. Nesta última circunstância o ecrã transforma-se num “espelho psíquico de dois lados” no qual o espectador se vê a si mesmo reflectido. É o que acontece em *Persona* (Ingmar Bergman, 1966, SUE), obra que faz uma utilização do ecrã como ponto de contacto entre autor, filme e espectador.

*Bergman addresses us as beings implicated in HIS dream, the film, and hence breaks down the ultimate physical and psychic barrier between us and his narrative; the work now becomes partly OUR dream as well.* <sup>45</sup>

Neste exemplo fílmico, analisado em pormenor pelo próprio Eberwein, o ecrã funciona como uma estrutura especular complexa que reflecte em ambos os sentidos todas estas entidades. O autor está reflectido no filme, mas o filme também reflecte o espectador. Na medida em que o ecrã funciona a nível simultaneamente físico (pois activa a visão de um modo duplicante) e psíquico (dado que é um reflexo de uma subjectividade), podemos dizer que o vidente cinematográfico, para além de visto, é *sonhado* <sup>46</sup>. A relação físico-psíquica é resumida pelo próprio Bergman na sequência inicial, ela própria um

45) Eberwein, *op. cit.*, p. 120. As maiúsculas são do autor.

46) O filme contém um instante em que uma das duas personagens femininas aponta uma câmara fotográfica ao olho da objectiva de registo, numa encenação perfeita da teoria do olhar duplicado laciano.

descodificador hermenêutico de todo o filme. Ali é-nos dado ver um projector, em representação do dispositivo cinematográfico, mas filmado a partir do seu *interior*. Trata-se de uma clara marca de enunciação metacinematográfica.

### 3.4. O fluxo temporal segundo Deleuze

A factualidade do quotidiano impõe as suas regras ao nível do tempo e da ordem cronológica dos acontecimentos: dita que as ocorrências se sucedam claramente, umas após as outras, numa ordem lógica e imutável. Primeiro nasce-se e só depois se morre, por exemplo. Todavia, no mundo da arte não é necessariamente assim, como nos faz ver Gilles Deleuze em *Cinéma 2, L'image-temps*. A imagem reflexo do cinema moderno, que na taxinomia de Deleuze corresponde à categoria genérica dos “*opsignes*” e “*sonsignes*”, pressupõe, desde logo, que a temporalidade se revele directamente (com a imagem e o som a manifestarem-se em si mesmos) e de um modo não linear. Na medida em que esta categoria se baseia na afinidade entre o real e o virtual, quanto maior for a mistura entre ambos os factores, maior será a presentificação do tempo.

Aliás, Deleuze aponta, em gradação crescente, três famílias de signos que permitem a manifestação temporal:

- Opsignos e sonsignos;
- Mnemosignos e onirosignos;
- Hialosignos e signos cristalinos (ou imagem-cristal).

Em *INLAND EMPIRE* as enunciações da(s) protagonista(s), mesmo quando incitada(s) à visão por outras personagens, desenvolvem-se dentro de um esquema profundamente mental; a sua contemplação é sobretudo *interior*, pelo que os opsignos e sonsignos em sentido restrito não lhe são inteiramente aplicáveis<sup>47</sup>.

47) Nos opsignos e sonsignos em sentido restrito - imagens ópticas e sónicas puras, “desligadas do seu prolongamento motor” (isto é, da “imagem-acção”, na qual os actos são motivados em termos causais) - as personagens deleitam-se em momentos de pura contemplação, passando de actuanes na narrativa a simples espectadoras (ou ouvintes) de algum pormenor dela. Mas este

O mnemosigno e o onirosigno – respectivamente, a “imagem-memória” (“*mnemosigne*” ou “*image-souvenir*”) e a “imagem-sonho” (“*onirosigne*” ou “*image-rêve*”), como imagens mentais que são, afiguram-se-me como mais pertinentes para o objectivo de ligar o tempo à enunciação intradieética verdadeiramente especular. Ainda assim, reduzem-se em grande medida a uma temporalidade psicológica consciente, a qual se limita a interromper em termos cronológicos a nossa existência quotidiana. A imagem-memória é uma actualização feita no presente de imagens já passadas, por exemplo através da técnica de *flashback* com bifurcação temporal<sup>48</sup>. Por seu turno, a imagem-sonho é uma dilatação atemporal do passado, em que o tempo (narrativo) é suspenso e o mundo se torna completamente onírico, como nos números de dança dos musicais americanos do período clássico. Ora, em *INLAND EMPIRE* a mescla real/imaginário ultrapassa a mera pausa na narrativa ou o momentâneo interromper de *factos* reais.

Assim quase que volto ao ponto por onde iniciei a resenha teórica deste estudo: a imagem-cristal. Ao propagar-se a um meio, o germe cristalino (que, recorde-se, é bifacial) desenvolve-se igualmente no tempo, revelando-o em “estado puro”, como tempo não cronológico. Ou seja, como tempo, também ele, intrinsecamente desdobrado, atentando assim contra as regras do mundo físico. É, segundo Deleuze, o assomar de um tempo INCONSCIENTE, estratificado e não consecutivo. Na medida em que não interrompe a nossa vida, mas se *funde* com ela (suspendendo por inteiro o tempo real como dimensão), trata-se de uma “imagem virtual pura”<sup>49</sup>.

O cristal - como evidência de tempo não cronológico - é simultaneamente presente e passado, a dois níveis: (a) nas simples imagens em espelho (hialosignos); (b) na imagem-cristal, ou cristal puro. Nos fenómenos que Bergson designa como de “paramnésia” (*déjà-vu* e *déjà-vécu*), o passado existe

---

tempo é físico; é uma pausa na cadeia de acontecimentos e nada mais.

48) O que implica a existência de diversos narradores relatando vários excertos de acontecimentos passados, como sucede nas elaboradas narrativas de Joseph Manckiewicz. Neste caso, refere Deleuze, a forma do(s) relato(s) excede em muito os factos narrados, chamando a atenção para a componente temporal dos mesmos.

49) E não uma imagem mental simples como a “imagem-memória” ou a “imagem-sonho”.

*dentro* do presente, verificando-se uma coexistência de ambos <sup>50</sup>. O presente seria a imagem actual (a percepção); o *passado* do/no presente, a imagem virtual (que duplicaria a outra como recordação). O facto de dois tempos se fundirem num só - não se sabendo qual é um e qual é outro - é que, precisamente, lhes vale a designação deleuziana de “*distinctions indiscernables*”.

*Notre existence actuelle, au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, se double ainsi d'une existence virtuelle, d'une image en miroir. Tout moment de notre vie offre donc ces deux aspects: il est actuel et virtuel, perception d'un côté et souvenir de l'autre.*<sup>51</sup>

O presente pode cindir-se ele próprio em passado e futuro, mas, para todos os efeitos, este fenómeno é equivalente ao anterior, pois continuamos a ter uma face actual e uma face virtual: “*Le cristal vit toujours à la limite, il est lui-même limite fuyante entre le passé immédiat qui n'est déjà plus et l'avenir immédiat qui n'est pas encore [...]*” <sup>52</sup>.

Presume-se que quanto mais puro for o cristal, mais evidente é o desdobramento e a sua disseminação. Logo, para o tempo não cronológico, Deleuze cria expressamente outro conjunto de signos, centrado em exclusivo nos componentes do próprio tempo e nas relações pseudo-cronológicas que estabelecem entre si: os “cronosignos”, ou “imagem-tempo” <sup>53</sup>. Com esta nova categoria, Deleuze consegue tratar o tempo numa dupla dimensão: como algo que passa e como algo que se conserva. O resultado parece-me ser um acréscimo de “falsidade credível” em que um tempo “verdadeiro” rima com um tempo “falso”.

---

50) Não confundir com o que ocorre na imagem-memória ou imagem-sonho que, sendo fenómenos psicológicos conscientes, comportam um tempo cronológico em que o passado se sucede a um presente que *já foi*. Logo, o novo presente é posterior ao antigo.

51) Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps, op. cit.*, p. 106.

52) *Ibidem*, p. 109. Veja-se também outra referência, na mesma página: “[...] *il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élançe vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé*”.

53) Distinguindo-se dos opsignos por naquelas a temporalidade ser uma componente da *imagem*.

Vejamos como o paradoxo é abordado por Deleuze, em duas famílias diferentes de cronosignos com características ligeiramente distintas uma da outra:

- A ordem do tempo;
- O tempo como série.

Ponderar a ordem do tempo permite ao filósofo explicar a contradição aparente em que o tempo passa e *simultaneamente* se conserva: “*Il faut que le temps se scinde en deux en même temps qu’il se pose ou se déroule: il se scinde en deux jets dissymétriques dont l’un fait passer tout le présent, et dont l’autre conserve tout le passé*”<sup>54</sup>. Logo, existe uma espécie de dupla temporalidade virtual inerente ao próprio tempo, a qual funciona como o seu substrato ou a fonte originária - que Deleuze apelida de “*mémoire-Être*” ou “*mémoire-monde*” – e que tanto é formada por uma coexistência de passados, como constituída por uma simultaneidade de presentes. Este substrato assoma de cada vez que mental e inconscientemente mergulhamos no tempo para dele extrair algo: uma memória ou reminiscência. Esta temporalidade distingue-se da outra, a quotidiana, que designei por tempo cronológico e cujas operações se podem esboçar deste modo:

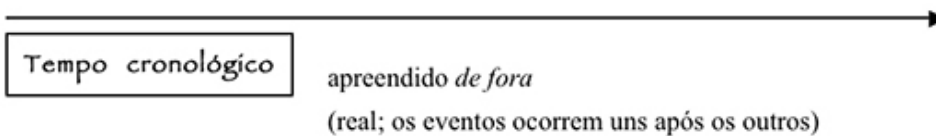


Diagrama 8 – Tempo cronológico deleuziano

A ordem do tempo não cronológico é aferida mediante dois cronosignos diferentes, cada um deles orientado para um dos dois pólos da temporalidade que defini no parágrafo anterior:

- Camadas/regiões de tempo passado (“*gisements*”);

54) Deleuze, *Cinema 2 - L'image-temps*, *op. cit.*, p. 109.

- Pontos específicos de tempo presente (“*pointes de vue*”) <sup>55</sup>.

Deleuze chama-lhes, respectivamente, “*nappes de passé*” e “*pointes de présent*”. A utilização do primeiro tende a gerar um enorme contínuo de real e de imaginário, como nos filmes de Alain Resnais; o uso do segundo produz blocos flagrantemente descontínuos, como na obra de Alain Robbe-Grillet. Que ambos os regimes podem ser compatíveis, prova-o a bem sucedida colaboração entre os dois autores no filme *L’Année dernière à Marienbad*. Vejamos cada um dos aspectos em particular e o descentramento que provocam.

Segundo Bergson, a quem Deleuze recorre como paradigma teórico, o passado forma uma dimensão preexistente integral (um “*déjà-là*”), uma espécie de lençol do tempo que tudo cobre. Internamente, é constituído por múltiplas camadas de passado, regiões mais ou menos dilatadas, conforme os casos, e ostentando cada uma delas as suas próprias particularidades <sup>56</sup>. São estas camadas ou regiões coexistentes - infância, adolescência, maturidade, velhice, etc. - que é preciso atravessar quando, ao posicionarmo-nos no passado, buscamos as memórias que traremos de volta ao presente <sup>57</sup>. O ponto mais contraído destas camadas é ele próprio um presente, mas ao qual nenhum outro se sucede do modo tradicional (ou cronológico). Alain Resnais consegue fazer coexistir vários passados, não necessariamente verdadeiros. A técnica consiste em criar diversas alternativas inconciliáveis, fazendo as personagens mergulharem numa memória bem mais

---

55) Não obstante a tradução literal ser “pontas de presente”, como o indica a maiúscula intencional no “e” de “*pointes de vue*” e a própria expressão “*pointes de présent*”, optei por utilizar aqui a expressão no masculino, tomando a designação de “pontos” como sinónima de “momentos” ou “instantes”, que me parece não desvirtuar a lógica da filosofia de Deleuze para o tempo não cronológico.

56) Cada momento presente é uma contracção do passado, do mesmo modo que o passado é uma dilatação do presente. Veja-se a este respeito o diagrama que Bergson fornece para expressar o fenómeno (o famoso cone invertido) e que Deleuze reproduz na página 108 de *Cinéma 2 - L’image-temps*.

57) Em *Citizen Kane*, de Orson Welles, por exemplo, os diversos relatores da vida de Kane “instalam-se”, como verdadeiros exploradores, em regiões coexistentes da vida de Kane e é de cada uma delas que provêm as imagens-memória (conscientes) que fornecem ao investigador diegético (e através dele a todos nós).

do que individual <sup>58</sup>. Estas camadas de passado estão em permanente mutação, ao mesmo tempo que se fragmentam interiormente.

Para a explicação dos presentes simultâneos, Deleuze recorre à fórmula de Santo Agostinho, para quem havia um “presente do futuro”, um “presente do presente” e um “presente do passado”. A simultaneidade destes *presentes* (que, na verdade, são diversos pontos de um mesmo presente vertical) justifica-se com o argumento de que o presente jamais poderá deixar de o ser, caso contrário transforma-se noutra coisa. É por isso que estas “*pointes de présent*” não surgem de todo ancoradas no tempo real – por definição horizontal e desenrolando-se paralelamente a esta outra dimensão, que nunca chega a interceptar. Logo, em termos motores (a cronologia do quotidiano), isto equivale a um vazio de tempo, uma circunstância destituída de acção.

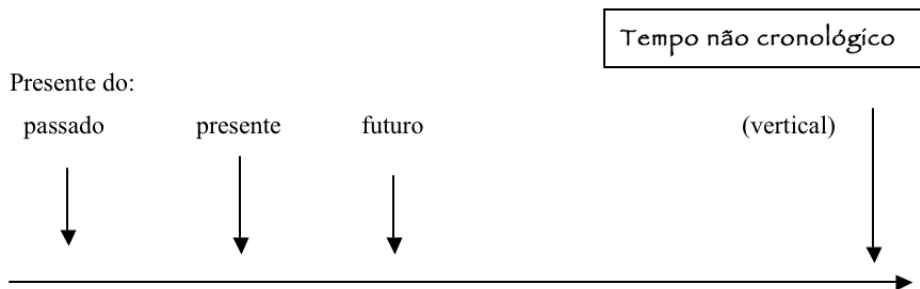


Diagrama 9 – Tempo não cronológico, segundo Deleuze

A apreensão do tempo é agora feita de outro modo, a partir *de dentro*. O tempo é, pois, interno ao próprio acontecimento e resulta da fusão de todos os presentes. O resultado é um tempo inexplicável, controverso, aporético, no qual o presente tanto pode conter um evento como a sua negação ou diferentes versões (incompatíveis entre si) do mesmo evento. O universo multiplica-se numa pluralidade de mundos hipotéticos, mas de tal modo antagónicos que

58) Numa evolução gradativa ao longo da sua obra, tal como referida por Deleuze: memória a dois, memória de muitos, memória-mundo, memória de várias idades do mundo.

são apelidados de “incompossíveis” (“*incompossibles*”), por serem possíveis mas não entre eles (com-possíveis) <sup>59</sup>. É o que sucede à narração nos filmes de Robbe-Grillet, em que cada um dos três presentes é distribuído de forma plausível por diversas personagens, mas onde o conjunto formado por todos eles resulta em inconsistências, desmentidos, bifurcações, etc. Diga-se, todavia, que em Robbe-Grillet esta particularidade deriva do facto de tudo se passar na mente das personagens. Logo, verifica-se uma simultaneidade de pontos de vista (inevitavelmente subjectivos) num único mundo físico.

Só os maus filmes existem no presente cronológico <sup>60</sup>. Esta ideia, partilhada por Jean-Luc Godard e o próprio Deleuze, obriga a que as obras destinadas a revelar o tempo directamente (como imagem-tempo) disfarcem as fronteiras de todos os aspectos que o compõem: “[...] *dans le même mouvement, les descriptions deviennent pures, purement optiques et sonores, les narrations falsifiantes, les récits des simulations. C’est tout le cinéma qui devient un discours indirect libre opérant dans la réalité*” <sup>61</sup>. Portanto, o regime cristalino da imagem, assente na temporalidade, produz: (a) descrições autónomas, desligadas de um referente real ou sobrepondo-se a ele; (b) um circuito em que realidade e imaginário são indistinguíveis; (c) narrações não fundamentadas no movimento e na acção; (d) coexistência de versões contraditórias e, à partida, mutuamente exclusivas.

Tudo isto, embora já pressuposto na ordem do tempo, faz-se sentir de modo ainda mais directo no último dos três cronosignos deleuzianos: o tempo como série (“*série du temps*”). Este signo aborda a temporalidade como devir, como perpétua transformação de momentos cronológicos que, no seu conjunto, Deleuze apelida de “*suite empirique*”. A série é uma cadeia de acontecimentos em fluxo, onde o “antes” e o “depois” são apenas duas faces do mesmo devir. Uma profunda falsidade (uma “*puissance du faux*”) emana de tudo isto, porquanto o fluxo acarreta uma permanente transformação dos factos. A arte

59) Segundo a fórmula de Leibnitz, *Théodicée*, pp. 414-416 – citado por Deleuze em *Cinéma 2 – L’image-temps*, p. 171.

60) Em “Le cerveau, c’est l’écran, entretien avec Gilles Deleuze” (entrevista publicada nos *Cahiers du cinéma*, nº 380, de Fevereiro de 1986, pp. 24-32) Deleuze faz eco da ideia veiculada por Godard (publicada no *Le Monde* de 27 de Maio de 1982). “*L’idée de l’image au présent ne qualifie que les oeuvres médiocres ou commerciales*”, diz-nos o filósofo na entrevista (p. 32).

61) Deleuze, *Cinéma 2 – L’image-temps*, p. 202.

(moderna) é uma cadeia de séries, em trânsito de umas para as outras, tal como o antes e o depois se relacionam no interior de uma só série. Paradoxalmente, quanto mais o filme evidencia o tempo como falsidade (e as potencialidades da imagem-cristal), mais verdadeiro ele consegue ser como forma de arte. Daí que Deleuze considere que o falsário (cuja actuação deve impregnar toda a obra) é a personagem que melhor exprime o cinema e a sua natureza, surja ele na figura do autor, do crítico, de um ilusionista ou outra qualquer: “*Et la narration n’aura pas d’autre contenu que l’exposition de ces faussaires, leur glissement de l’un à l’autre, leurs métamorphoses les uns dans les autres*”<sup>62</sup>. Esta falsidade é a natureza própria do regime cristalino do cinema - baseado no tempo; nisso se distinguindo do outro regime da mesma arte – o regime orgânico – baseado no movimento.

*C’est tout à la fois que la description devient son propre objet, et que la narration devient temporelle et falsifiante. La formation du cristal, la force du temps et la puissance du faux sont strictement complémentaires, et ne cessent de s’impliquer comme les nouvelles coordonnées de l’image.*<sup>63</sup>

62) *Ibidem*, p. 175.

63) *Ibidem*, p. 172.

## Capítulo 4

### *MISE EN ABYME* de enunciação em *INLAND EMPIRE*

#### 4.1. “Todos os filmes são filmes de ficção”<sup>1</sup>

O grau de abstracção patente em *INLAND EMPIRE* confere-lhe uma dimensão narrativa diferente da habitual, mesmo por comparação com outras obras igualmente dotadas de conteúdo hermético, cronologia não linear e acção à primeira vista inconsequente. Parece um filme “sem história”, mas na verdade - como nos relembram Aumont, Bergala, Marie e Vernet – não existem filmes de teor não documental que satisfaçam essa condição. Todos os filmes baseados no imaginário são ficcionais e contam histórias, sendo que a forma como as contam (através de imagens e sons) já constitui *de per se* uma narrativa <sup>2</sup>. No caso de *INLAND EMPIRE*, obra ficcional construída inteiramente em abismo – ou seja, como (re)duplicação intradiagética – o argumento anti-narrativo ainda tem menos razão de ser, quer pelo mecanismo utilizado no filme, quer pelas características de que ele se reveste.

Assim, para além da dupla representação imaginária habitual - a do filme a figurar imagens de *décors* ou actores que, por sua vez, dão corpo à história ficcional – a obra de Lynch ainda exhibe uma terceira, que é a súpula das duas anteriores: a *mise en abyme* de enunciação, vocacionada para espelhar o filme e

---

1) Jacques Aumont/Alain Bergala/Michel Marie/Marc Vernet, *L'esthétique du film* (Paris: Éditions Fernand Nathan, 1983), p. 70.

2) “Le propre du film de fiction est de représenter quelque chose d’imaginaire, une histoire. Si l’on décompose le processus, on s’aperçoit que le film de fiction consiste en une double représentation: le décor et les acteurs représentent une situation qui est la fiction, l’histoire racontée, et le film lui-même représente sous forme d’images juxtaposées cette première représentation. Le film de fiction est donc deux fois irréel: il est irréel par ce qu’il représente (la fiction) et par la façon dont il le représente (images d’objets ou d’acteurs)”. *Ibidem*, p. 70.

respectivos agentes *produtivos* e *receptores* a trabalharem com o intuito de gerar uma história, quer em termos materiais, quer psíquicos. Acresce a isto o facto de as duas representações imaginárias (a figuração dos actores e a figuração da história) se irem, ao longo do filme, progressivamente mesclando, ao ponto de se tornarem indiscerníveis. O resultado é uma (quase) interminável multiplicação de narrativas. *INLAND EMPIRE* é, pois, uma história feita de história(s) a *fazer(em)-se*, como poucas vezes o cinema mostrou. “*In questo senso, l’ultimo film di Lynch è un grande film sul narrare o, meglio, sul narrare come enigma visivo*”, afirma Daniele Dottorini num dos textos mais interessantes sobre o filme publicados na imprensa aquando da sua estreia <sup>3</sup>.

A *impressão* anti-narrativa de *INLAND EMPIRE* resulta de três condições estruturantes da própria obra e fundamentais para a temática nela invocada: (a) todas as histórias são, na realidade duplicações da mesma, pondo em relevo um acto de enunciação; (b) a alegoria, ao ser aporética, pressupõe que o filme se volte constantemente sobre si mesmo; (c) o filme, ao ser uma alegoria do espectador, implica uma certa repetição de gestos e posturas por parte das personagens videntes. A aparente ausência de progressão narrativa deve-se, em parte, às situações espectatoriais de observação estática e aos inúmeros percursos físicos que simulam a entrada do espectador intradieético no filme.

À partida, a diegese pode resumir-se em poucas linhas: uma actriz de referência obtém um dado papel num certo filme, para seu enorme gáudio; mas no decurso da produção, envolve-se mentalmente com o actor principal e emocionalmente com o próprio filme e a personagem que nele desempenha, o que a faz confundir o seu mundo (“real”) com o mundo da história (“ficcional”).

O problema está em que este resumo, embora (quase) correcto numa óptica descritiva, encontra-se profundamente errado em termos funcionais, por dois motivos. O primeiro é que esta diegese contém muito mais informação do que o habitual, até mesmo relativamente ao que se verifica em *8 1/2*, de Fellini, com o qual detém algumas semelhanças. Enquanto a obra de Fellini só processava um filme (descontando obviamente as projecções mentais do protagonista),

3) Daniele Dottorini, “David Lynch: Teorie dell’abisso”, *Filmcritica*, nº 568 (settembre-ottobre, 2006).

*INLAND EMPIRE* contém três: o filme originário e mais duas obras inclusas. Logo, um resumo tão breve não pode ser válido para os espelhamentos nos três níveis. A segunda razão do desacerto prende-se com a fórmula usada por Lynch para combinar a aporia com o encaixamento, a qual tende a aumentar, de forma deliberada, a ambiguidade geral. A veracidade dos acontecimentos torna-se bastante questionável porque eles sobressaem basicamente como *actos* de enunciação cuja fonte muitas vezes não pode sequer ser comprovada ou aduzida.

Para tentar efectuar um resumo mais operacional da(s) diegese(s) de *INLAND EMPIRE*, é preciso estudar de forma detalhada as várias ocorrências da *mise en abyme*, seguindo em grande medida a tipologia de Lucien Dällenbach. Só então será, eventualmente, possível reconstituir os factos da(s) história(s), se nos quisermos deixar ir no jogo proposto por Lynch. “*C’est le désir tout aussi illusoire de tout comprendre de la conspiration*”, como diz Stéphane Delorme <sup>4</sup>.

*INLAND EMPIRE* é um tratado de *mise en abyme*, ostentando quase todas as categorias referidas por Dällenbach na sua marcante tipologia. Apenas constato uma excepção: quanto à elaboração do teor – a *mise en abyme* reprodutiva (ou de modelo reduzido). Tal facto permite concluir que o sistema lynchiano de ecos narrativos se pauta por uma enorme complexidade também a este nível. Com efeito, tudo o que possa diminuir a riqueza da especularidade e/ou comporte uma eventual restrição do significado é pura e simplesmente abolido por David Lynch. Nesse seu gesto constata-se a vontade de adensar o filme, o discurso e a(s) história(s), transformando o conjunto da obra numa amálgama ficcional, uma simbiose perfeita de registos aparentemente díspares. Não admira, pois, que o filme incorpore uma combinação de modalidades, teoricamente divergentes: a representação factual com a mental; a repetição com a ocorrência única; o encaixamento com a equivalência metafórica; o encaixamento com a aporia... O resultado é duplo: a impossibilidade de discernir entre a realidade e o imaginário; o reforço geral da dominância abstracta e alegórica da obra. Todas as improváveis coexistências ocorrem a vários níveis, numa relação directa entre *mise en abyme* de enunciado e *mise en abyme* de enunciação. A organicidade do dispositivo meta-fílmico de construção em abismo dificilmente poderia ser melhor ilustrada.

4) Stéphane Delorme, “Une femme mariée”, *Cahiers du cinéma*, nº 620 (Février 2007), p. 10.

## Um mundo feito de mundos: modalidades de enunciado

O(s) narrador(es) manifesta(m)-se em *INLAND EMPIRE* através das duas modalidades de enunciado previstas por Dällenbach: a (intra)diegética e a metadiegética. Tendo em conta a diferença de linguagem existente entre literatura e cinema, não é de estranhar que a primeira modalidade – que prevê um narrador na mesma situação narrativa – seja mais utilizada nas *mises en abyme* verbais. Já a segunda modalidade – onde o mesmo narrador emite enunciados em situações espaço-temporais diferentes – é bem notória naquilo que designei por “enunciações mentais”, as quais correspondem a projecções psíquicas encaixadas (cf. última página da Estrutura). As histórias “segundas” de natureza metadiegética podem comportar uma grande diversidade de registos (sonho, imaginação, memória, *déjà vu*, etc.), mas partilham inevitavelmente uma característica essencial: a de provocarem uma suspensão do(s) fluxo(s) narrativo(s) em que se vão inscrever<sup>5</sup>.

As duas principais modalidades de enunciado presentes em *INLAND EMPIRE* são os enunciados verbais e as transposições encaixadas. Cabe ainda fazer referência às representações em abismo, que Dällenbach considera análogos da *mise en abyme* de enunciado.

Os dois enunciados verbais mais importantes de *INLAND EMPIRE* situam-se, respectivamente, no bloco II e no bloco IV. Não só resumem, individualmente, toda a obra, como devem ser confrontados um com o outro. Cito-os na íntegra, com sublinhados meus:

*A little girl went out to play... lost in the market-place, as if half-born.  
Then, not through the market-place – you see that, don't you? – but through  
the alley behind the market-place... This is the way to the palace!*

[Bloco II, segmento 1a - Visitante 1]

5) É este fenómeno de suspensão que por vezes desencadeia a passagem a outra plataforma encaixada. Tal facto é particularmente notório ao nível geral da configuração dos blocos centrais (II, III e IV). Voltarei a esta questão mais à frente.

*My friend Nikko who lives in Pomona has a blonde wig. She wears it at parties. But she is on hard drugs and turning tricks now. She looks very good in her blonde wig, just like a movie star. Even girls fall in love with her when she is looking so good in her blonde star wig. She blows kisses and laughs, but she has got a hole in her vagina wall. She has torn a hole into her intestine from her vagina. She has seen a doctor, but it is too expensive... and now she knows her time has run out. She scores a few more tricks and then, like that... she will stay her home <sup>6</sup> with her monkey. She has a pet monkey. This monkey can scream. It screams like it's in a horror movie. But there are those who are good with animals, who have a way with animals.*

[Bloco IV, segmento 6b – Sem-abrigo oriental]

O enigmático conto de fadas da Visitante 1 é uma *mise en abyme* prospectiva (ou inaugural), pois resume, logo de entrada, as histórias protagonizadas por Nikki e pelo seu *alter ego* diegético (Sue). Faz, portanto, um apanhado, da acção inscrita nos blocos II, III e IV. Possui a natureza de um equivalente metafórico, realçando ao mesmo tempo – com base nos termos fortes, que assinaléi – a natureza capitalista e desagregadora de Hollywood (no mundo “real”, a que pertence Nikki) e um hipotético desejo de ascensão social experimentado por uma mulher de condição modesta (no universo diegético, habitado por Sue)<sup>7</sup>. Contém o segredo da bem-aventurança de Nikki - não se deixar corromper pelo meio, mas sim preservar a inocência infantil – e também de Sue – não encarar como “palácio” o meio mais resplandecente. Trata-se de um discurso moralista, próprio de um universo de fábula. Ora é este regime de efabulação que a Visitante 1, de forte sotaque estrangeiro (porventura báltico), introduz na

6) O erro de inglês é assim proferido e encontra-se mesmo inscrito nas legendas originais que ilustram o discurso da sem-abrigo oriental, caracterizado por um duvidoso domínio da língua e um sotaque cerrado.

7) A banda sonora do filme faz constantes alusões a uma ferrovia, que, na minha opinião, remete para a casa que Sue teria habitado na sua juventude. Por exemplo, na cena em que a protagonista diegética revive mentalmente um desgosto de amor (debatido pelo coro de raparigas) ouvem-se de forma sonora na Casa de Smithy apitos de comboio pertencentes mais ao passado do que ao presente. Desta feita, Sue é conotada com uma rapariga oriunda da zona pobre da cidade, normalmente situada do outro lado do caminho-de-ferro – “*the wrong side of the tracks*”.

obra, preparando-nos para um universo de conversadores Coelho gigantes, uma temporalidade inconstante e sobejamente referida, longos corredores e casinhas pequenas, intermináveis percursos e meninas perdidas<sup>8</sup>. A narrativa principal de *INLAND EMPIRE* começa a adquirir logo aqui os seus contornos fantasistas; a credibilidade do enunciado já está ameaçada, ainda antes de cada bloco e do filme todo se tornarem cada vez mais indiscerníveis.

O monólogo da sem-abrigo, de carregado sotaque oriental, é o reverso do enunciado anterior. Funciona como uma *mise en abyme* retrospectiva (ou terminal), resumindo metaforicamente os blocos II, III e IV até àquele ponto. Não se encontra posicionado exactamente no fim da história (que seria o final do bloco IV). No entanto, seguem-se-lhe apenas a reviravolta final e a dimensão abstracta do mesmo bloco (a qual corresponde à porção mais alegórica de todo o filme). Mais uma vez, a *mise en abyme* verbal está construída para ilustrar as histórias de Nikki e de Sue, agora mais entretecidas do que nunca. Com efeito, a degradação e a morte desta última (que agoniza literalmente durante todo o tempo que demora a conversa dos sem-abrigo) ocorrem no território de Nikki: o Passeio da Fama de Hollywood, dando a entender que a Meca do cinema pode ser um “filme de terror”. É justamente no pesadelo que reside a antítese relativamente ao enunciado anterior. O cenário de terror puro agora evocado é uma versão adulterada, hiper-realista, sórdida, das histórias de Nikki e Sue. Este aspecto contribui para dar ao bloco IV uma patina diferente da do bloco II, não obstante ser uma continuação directa daquele, quer ao nível da rotação do filme *On High in Blue Tomorrows* e da evidência do respectivo espaço de produção,

---

8) As alusões às duas obras literárias de Lewis Carroll, protagonizadas por uma Alice no País das Maravilhas, são explícitas e deliberadas. A comprová-lo, aliás, encontra-se o vestidinho azul que Laura Dern veste no fim do bloco IV (e que transporta para o bloco V) e que ficou celebre devido à versão filmica animada da Disney. É também neste contexto que devem ser entendidos os Coelhos, os quais desempenham neste filme o mesmo papel abstracto que em anteriores filmes de Lynch coube a anões ou gigantes, situados no interior de universos atemporais bem delimitados (como a Red Room de *Twin Peaks – Fire Walk With Me*, de 1992). Cf. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-glass* (Toronto, New York, London, et al.: Bantam Books, 1981 [1865 e 1871 para as versões originais]).

quer ao nível da história intradieética de Sue (caída na prostituição por força do adultério)<sup>9</sup>.

Veja-se agora outro comentário diegético, que alude a uma transposição popular de sentido.

*You know the stories, but stories are stories. Hollywood's full of them. Thank God! In this case the same thing: stories which grew out of the imagination. We're surrounded by these stories every day.*

(Bloco II- Produtor do filme *On High in Blue Tomorrows*)<sup>10</sup>

Neste relato, tal como os diversos “contos” vão contribuindo para a construção da mitologia de Hollywood, também em *INLAND EMPIRE* se assiste a uma elaboração de teor dos factos narrados. O encaixamento verifica-se, quer na combinação de níveis diegéticos (*On High in Blue Tomorrows* x 2 e *Vier Sieben*) com o filme maior que os contém (*INLAND EMPIRE*), quer na inclusão de enunciações mentais dentro de cada um desses níveis. Esse encaixamento não surge nunca sozinho. Se o efeito é o das *matriuskas* russas, então o mínimo que se pode dizer é que elas são todas diferentes umas das outras. Os enunciados narrativos encaixados não são, neste filme de Lynch, cópias miniatura de si mesmas. Complicar é a palavra de ordem, daí que o encaixamento surja combinado com a equivalência metafórica multiplicadora de sentidos. Como Lynch não se cansa de referir em entrevistas, o filme deve poder suscitar diferentes leituras<sup>11</sup>. Ora, uma acessibilidade imediata não o permitiria. A dúvida é fomentada pela

9) Em termos espacialmente dicotómicos e de olhar duplicado, é como se as personagens tivessem transposto um patamar interior – o corredor onírico que é o Bloco III – para ressurgirem do “outro lado”, numa versão tenebrosa da mesma história. Não será, talvez, por acaso que os contos infantis estão recheados de elementos assustadores para uma criança (bruxas más, lobos que comem avozinhas, etc.) e que, inversamente, os filmes de terror são cada vez mais dirigidos a um público jovem.

10) O sublinhado é meu.

11) “*But they [my films] mean different things to different people. [...] Just as long as there's not one message, spoon-fed. That's what films by committee end up being and it's a real bummer to me*”. David Lynch, em entrevista a David Breskin, in *Innerviews: Filmmakers in Conversation* (Boston and London: Faber and Faber, 1992), p. 73.

polissemia, que deste modo contribui substancialmente para que a “realidade” e o imaginário sejam indiscerníveis.

O melhor exemplo desta combinação improvável entre encaixamento e equivalente metafórico, mesmo tendo em conta a natural heterogeneidade do cinema, é o Bloco III – o sonho dentro dos outros “sonhos” (que são meros devaneios). Toda aquela secção filmica sofre uma *compressão* de significados de diferentes proveniências e uma *intensificação* de conteúdos banais sem motivo aparente. Dito de outro modo: o Bloco III procede de acordo com os mecanismos psíquicos de “condensação” e “deslocamento” que Freud considerava estarem na origem do trabalho do sonho e, mais concretamente, da natureza do seu conteúdo latente<sup>12</sup>.

Em *A Interpretação dos Sonhos (Die Traumdeutung* no original), Freud explica que a condensação pressupõe duas coisas: uma recorrência sistemática e uma metamorfose de alguns elementos:

*Not only are the elements of a dream determined by the dream-thoughts [conteúdo latente] many times over, but the individual dream-thoughts are represented in the dream by several elements. Associative paths lead from one element of the dream to several dream-thoughts, and from one dream-thought to several elements of the dream*<sup>13</sup>.

Em *INLAND EMPIRE* o estratagema para ver o “outro lado” através da seda da *lingerie* cumpre ambos os requisitos, mas não é caso único. Os Coelho, o Fantasma e a Mulher misteriosa que surge de costas numa dada imagem (e a quem se aplica o não menos misterioso refrão “*Who is that Woman?*”) são recorrências que atestam de uma nítida preferência por parte do sonhador, que

12) Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, trans. James Strachey (London: Penguin Books, 1992 [1900]), capítulo sobre o trabalho do sonho (pp. 383-413 para a condensação e pp. 414-419 para o deslocamento). Recomenda-se igualmente a consulta de Jean Laplanche e J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 4ème édition (Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, 2004), pp. 89-90 e pp. 117-120. Dado o teor específico da linguagem psicanalítica utilizada, opto por não traduzir as citações, deixando-as tal como Strachey entendeu publicá-las.

13) Freud, *op. cit.*, p. 389. A referência encaixada é minha, mas de acordo com a explicação dada pelo próprio Freud.

no Bloco III é Sue. Eles são, afinal, o núcleo duro da relação amorosa que está na origem de *On High in Blue Tomorrows* e *Vier Sieben* e a causa do desgosto que a personagem sofre naquele ponto da narrativa. Todos eles são também alvo de uma compressão de sentidos ao nível das identidades muito característica da condensação, tal como postulada por Freud. Ao analisar o sonho de uma paciente sua denominada Irma, o psicanalista concluiu que vários traços de personalidades heterogéneas se podem reunir num único corpo, dando origem a uma “figura colectiva”. É seguramente o que acontece em relação ao Coelho Macho, vestido de azul, o qual em diferentes momentos da narrativa representa: Bill, Sue-prostituta, um actor numa cena representada, o espectador intra e extradiegético... O processo inverso - pelo qual uma única personalidade se pode distribuir por vários corpos diferentes, enfatizando-se assim os traços comuns - também se coaduna com a teoria freudiana. No filme de Lynch isto verifica-se, por exemplo, com o “espectador abstracto”, cuja figuração se faz na obra através de várias personagens: o Fantasma, a rapariga polaca, Sue-prostituta, Nikki, os Coelhos, os homens polacos do final do bloco III, etc.

Ainda em *A Interpretação dos Sonhos*, Freud lança as bases do deslocamento, ao explicar que o conteúdo manifesto do sonho pode não coincidir com o seu conteúdo latente, tido como aquilo que é verdadeiramente fundamental de um ponto de vista psíquico. Logo, nos sonhos, aspectos cruciais podem ser representados por detalhes insignificantes.

[...] *a psychical force is operating which, on the one hand, strips the elements which have a high psychical value of their intensity, and on the other hand, by means of overdetermination, creates from elements of low psychical value new values, which afterwards find their way into the dream-content. If that is so, a transference and displacement of psychic intensities occurs in the process of dream-formation [...].*<sup>14</sup>

A *sitcom* dos Coelhos pode não ser logicamente explicável, mas como deslocamento possui uma outra plausibilidade. A aparente ausência de ligação

14) *Ibidem*, p. 417.

entre frases inteiramente banais proferidas pelos Coelhoos num contexto neutro não parece suscitar a importância que o riso despropositado da banda sonora lhes confere, não fora o real subtexto psíquico (sério e fundamental de um ponto de vista temático) que as frases detêm. Do mesmo modo, a associação chocante entre actores/personagens e animais revela a “passagem duma associação normal e séria a uma associação superficial e de aparência absurda”<sup>15</sup>.

Para além de ser um mundo feito de outros mundos, *INLAND EMPIRE* é também uma obra permeada de outras obras, aquilo que Dällenbach designa como “representações em abismo”. O cinema, veículo artístico privilegiado, coexiste ali com outras manifestações genológicas: o teatro, o espectáculo de *cabaret*, o circo, o bailado, o conto/a fábula (tal como formulado pela Visitante 1), a novela (tanto radiofónica – *Axxonn* – como televisiva – *Rabbits*), para só referir as mais importantes. A proliferação desses outros géneros é relativamente discreta - dadas as circunstâncias exorbitantes do encaixamento de plataformas narrativas, que parece reduzir tudo o resto à sua significação mínima – mas existe e contribui, também ela, para a reflexividade global. Cada uma destas formas artísticas funciona como uma “entrada” adicional, na mesma perspectiva que Deleuze imputa à *oeuvre* de Fellini, concorrendo para mostrar a essência espectacular de todo o filme. Refira-se que, na opinião de Dällenbach, as *mises en abyme* ficcionais atingem a sua plenitude quando incluem outras obras de arte, dando assim origem a uma estrutura bi-genérica. No caso de *INLAND EMPIRE*, onde as inclusões artísticas se avolumam, a riqueza também se multiplica, transformando-se a obra inteira numa verdadeira opulência genológica que ultrapassa em muito a fertilidade característica de um meio já de si baseado numa heterogeneidade de materiais <sup>16</sup>. Tomadas em conjunto, estas representações em abismo, revelam o quão espectador e espectáculo são indissociáveis. Vejamos algumas das suas manifestações, de acordo com os objectivos que cumprem.

15) *E-dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia (edição e organização), verbete “deslocamento”. Consultado em linha a 23-9-2007, em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/deslocamento.htm>

16) Convém não esquecer que Dällenbach formulou a sua tipologia para aplicação no campo da literatura. No caso do cinema, feito de sons e imagens, a simples inclusão de um tema musical já poderia constituir evidência de um outro “género”. Logo, é preciso ver para além dessas manifestações habituais.

### (1) O teatro dos Coelhos

Esta representação surge na minha Estrutura com o rótulo de *sitcom*. Porém, ao longo deste livro designo-a também como “filme no filme” e “teatro dos Coelhos”. Não se trata de um lapso de redacção: o mundo dos Coelhos é tudo isso e ainda evidência de intertextualidade, pois que originariamente era um trabalho de David Lynch - intitulado *Rabbits* e difundido, em oito episódios, no *website* do autor no ano de 2002<sup>17</sup>. Trata-se, portanto, literal e metaforicamente de outra obra audiovisual *na mesma obra*, reforçando a natureza metacinematográfica do filme *INLAND EMPIRE*.

Michel Chion refere que o teatro é um *leitmotiv* recorrente na *oeuvre* de David Lynch, quer se apresente em termos simbólicos, abstractos ou reais: “[...] *le théâtre est pour Lynch un de ces mondes, placé sous le signe enchanté de la nuit, et qu'on peut contrôler*”<sup>18</sup>. Mais do que a presença de um palco cénico, real ou aparentado, é da insistência em *décors* filmados como uma boca de cena que invariavelmente se trata, acrescenta Chion. Em *INLAND EMPIRE* podemos constatar uma mistura de ambos os factores. A frontalidade da câmara face ao representado, as amplas dimensões do espaço, a estilização dos elementos decorativos e das figuras antropomórficas obrigam-nos a conceber aquela “realidade” como um palco, aquela imagem como uma cena teatral. Assim sendo, a nossa atenção projecta-se, ao mesmo tempo, no proscénio – para o qual se encontram voltados e representam os actores, caracterizados de láparos gigantes – e na suposta plateia. A disposição arquitectónica da sala intradieética comprova mais uma vez a dualidade inerente à obra, segmentando o espaço em duas zonas diametralmente opostas. No “lado de cá” de uma invisível barreira, pressente-se a existência de videntes assistindo à representação. Porém, a cena teatral dos Coelhos, desta vez, não possui cortinas que denunciem a subida ou descida do “pano” (as cortinas vermelhas da Red Room em *Twin Peaks - Fire Walk With Me*, por exemplo), nem planos dos espectadores a ver a peça (como sucede no Club

17) Alguns planos em escala mais aproximada ou num ângulo oblíquo foram filmados expressamente para o filme, não fazendo parte da série difundida na net.

18) Michel Chion, *David Lynch*, nouvelle édition mise à jour (Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 2001 [1992]), p. 230.

Silenzio de *Mulholland Dr.*). No entanto, o dispositivo da quarta parede teatral não deixa dúvidas: há espectadores envolvidos neste processo. A banda sonora, que ao longo de toda a obra vai realçando os momentos de maior irrealidade e/ou para eles contribuindo, reforça, aliás, esta convicção. Os aplausos e os risos que ouvimos em *off* remetem, em definitivo, para espectadores *in presentia*. No entanto, a sua imaterialidade conduz-nos a uma dupla ilação: (a) na medida em que nós próprios, enquanto espectadores extradiegéticos, ocupamos uma posição coincidente com a da assistência no teatro convencional, nós próprios somos, pelo menos em parte, aqueles videntes (daí a ausência de planos de reacção); (b) não pretendendo pôr em causa a dimensão teatral da cena, provavelmente aquela é susceptível de outras leituras, concomitantes. Eis que atingimos o primeiro ponto a reter, absolutamente nevrálgico: as personagens - os Coelhos - oferecem um espectáculo para videntes situados algures. Alegoricamente, este bizarro teatro corrobora a temática espectral, ao mesmo tempo que implica o vidente extradiegético no filme. Ou seja, em termos funcionais, é uma extensão das matérias já debatidas anteriormente neste livro.

No entanto, o teatro dos Coelhos não deixa de ser uma *sitcom*, porquanto as intervenções sonoras do presumível público soam a falso, como aplausos da biblioteca de sons e gargalhadas pré-gravadas, o que também explicaria a ausência de imagens de reacção do público. Afinal, só a polaca assiste realmente àquela estranha novela. Em contrapartida, vemos um disco de vinil que roda insistentemente, como eventual prefiguração de um registo diferido. Para além disso, o teatro dos Coelhos também é um filme no filme, não só porque é visionado num ecrã televisivo (pela polaca), como também é susceptível de destruição pelo fogo, aspecto que se comprova quando no canto superior direito da imagem surge a ponta do cigarro de Sue, ali introduzido através da perfuração da *lingerie* no bloco III. Logo, é um suporte que está ali em causa. O formato catódico e o formato cinematográfico cruzam-se na exposição de uma mesma circunstância: o teatro dos Coelhos não é um espectáculo em directo, embora esteja planificado como tal. Inclusive a frontalidade da captação, a abertura da escala do plano e a fixidez da câmara fazem lembrar o cinema dos primórdios. Teatro filmado ou filme teatral pouco importa, porque precisamente é da hibridez que se faz a última obra de Lynch. Atingimos agora o segundo aspecto

a reter, subsidiário do anterior: a cena dos Coelhos representa a irrealidade real: é um mundo autónomo, mas que simboliza o universo de *INLAND EMPIRE* na íntegra. Este regime fictício, que contamina todo o filme, contribui para a sua generalizada ambiguidade e para uma espécie de simbiose multi-genológica. Ambos os aspectos contribuem para o acentuado grau de reflexividade da obra e para uma ainda maior assunção do espectador.

### (2) Espectáculo de *Cabaret*

No bloco IV, durante uma fuga desenfreada para escapar à morte, Sue entra numa casa de espectáculos nocturnos onde decorre um número de *cabaret* protagonizado por uma bailarina exótica. Encontramo-nos em pleno regime intradieético, pois é no decurso natural da intriga e pela mão da protagonista que penetramos naquele espaço, mas, em rigor, ele é dispensável para a história de Sue-prostituta. Não há qualquer razão plausível para que ela se vá esconder ali e aguarde, sentada no meio dos outros espectadores, que a levem às escadas que conduzem ao Interrogatório. O objectivo de Lynch é fazer a personagem atravessar um outro território, tão geográfico quanto artístico. A cena é curta, mas em termos que considero muito sintomáticos, prolonga-se para além da estada da protagonista. Assim, após a saída desta a câmara permanece sobre a dançarina e os espectadores que a observam, sem qualquer razão que não seja a de evidenciar aquele regime artístico e os videntes que ele contém. Trata-se de uma forma pouco subtil, mas eficaz, de nos dizer “espectáculo” e de, por osmose, nos incorporar nele. Ao sentar-se junto dos outros espectadores, Sue está igualmente a colocar-nos na sala.

### (3) Circo e Bailado

Estas duas formas de representação artística são substancialmente diferentes uma da outra, mas em *INLAND EMPIRE* manifestam-se de modo similar: através de um efeito visual de sobreposição. Sobre a figura de Sue-prostituta, que serve

de pano de fundo, inscrevem-se imagens correspondentes a cada uma daquelas realidades, veiculadas como projecções mentais da própria Sue. Deste modo os espectáculos surgem ligados à enunciação da protagonista, que é simultaneamente sua produtora e receptora. Logo, nesta categoria de representação, o espectador não só está no filme, como se mescla com ele; por um lado origina-o, por outro é um seu produto derivado. Ambas as circunstâncias apontadas, e que passarei a explicar, para além de remeterem para outro género artístico, põem em relevo o cunho *fantasmagórico* do cinema, aspecto indissociável da alegoria do vidente.

As sobreposições relativas ao circo (porque neste caso são várias) ocorrem no segmento 6 do bloco III, o qual é subordinado precisamente ao tema “Fantasma”, aqui no sentido da figura diegética homónima. Mas quem é esta personagem, o Fantasma, interpretado sempre pelo mesmo actor (o polaco Krzysztof Majchrzak), de quem se diz na história que possui dotes hipnóticos? “*I think I’ve been hypnotised or something*”, afirma a Mulher de branco, futura homicida da protagonista. Recorde-se que ele surge pela primeira vez no bloco I como representante metonímico do espectador de cinema e formulando aquele que é o maior desejo do espectador abstracto: entrar no filme. Nesta perspectiva, “o espectador é um fantasma [...] que está quase sempre no interior do filme, quase nunca no seu exterior”<sup>19</sup>. A sobreposição em que se vislumbra a realidade circense e o corpo do Fantasma apontam essa dimensão incorpórea unificada: a do espectador (como tema e como enunciador) aliado à matéria cinematográfica<sup>20</sup>. Mas o Fantasma é também um manipulador, capaz de controlar personagens da diegese e forçá-las a actos extremos (como matar alguém); um ilusionista, que surge e desaparece quando menos se espera (tanto no circo, como nos barracões de outras cenas). O Fantasma é um escritor que encara a câmara,

19) João Mário Grilo, *O Homem Imaginado: Cinema, Acção, Pensamento* (Lisboa: Livros Horizonte, 2006), p. 54. No contexto do qual foi retirada, a frase é sinónima de “vida imaterial”, suspensão de outra vida não menos imaterial: a do próprio cinema como matéria translúcida. Mas o “entrar no filme” que acima usei é uma expressão dúbia, pois cada abordagem teórica lhe pode dar uma conotação diferente. A minha – pouco condizente com as motivações escópicas de teor psicanalítico (o desejo do desejo do Outro de Lacan, por exemplo) – centra-se na existência de um espectador abstracto situado visualmente no lado de cá (portanto, aparentemente fora do filme) mas em tão perfeita comunhão com o outro lado, que parece invadi-lo invisivelmente. O filme pressupõe, a vários níveis, a existência do vidente. Logo, de certo(s) modo(s), *incorpora-o*.

20) Acrescente-se que o Fantasma, ao ser morto, sangra “tinta”; a sua diluição é a do celulóide.

digitalmente redigindo uma obscura mensagem (segmento 6e). A imagem na qual, em velocidade acelerada, “escreve” com o dedo na objectiva faz lembrar o conceito de “*caméra-stylo*”, proposto por Alexandre Astruc em “Naissance d’une nouvelle avant-garde”: “*La mise en scène n’est plus un moyen d’illustrer ou de présenter une scène, mais une véritable écriture. L’auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo*”<sup>21</sup>. Dito de outro modo, o Fantasma é o autor abstracto, na sua dimensão não menos incorpórea de instância produtora máxima: enunciador-mor, a quem pertencem todos os “efeitos de assinatura” inscritos na matéria filmica. É ele quem cria “as entradas” que o filme possui, das quais o circo como espectáculo é apenas mais uma. É também ele o falsário deleuziano por excelência. Espectador e autor, diz-nos o filme, possuem uma e a mesma materialidade, sendo ambos reduplicações da obra, no sentido metziano.

A segunda sobreposição - a do bailado – remete para o fantasma a nível psíquico, de projecção mental estruturalmente comparável ao sonho e atestando de um desejo (consciente ou inconsciente)<sup>22</sup>. Curiosamente, são poucas as ocorrências deste *fantasma* em *INLAND EMPIRE*, verificando-se preferencialmente outras “entradas” mentais. Na única ocorrência de bailado, Sue, que penetrou no teatro dos Coelho, agora vazio, contempla “o outro lado”, que vemos confirmado como sendo o da plateia <sup>23</sup>. Aí, as ofuscantes luzes dos projectores que banham o palco reflectem na face de Sue aquilo que a sua mente projecta internamente, num curioso efeito de espelhamento que é, ao mesmo tempo, evidência de ecrã onírico, tal como formulado por Eberwein. De uma assentada, está materializado

21) Alexandre Astruc, “Naissance d’une nouvelle avant-garde”, *L’Écran français*, nº 144 (30 Mars 1948). O texto integral encontra-se em linha em, <http://aliquid.free.fr/spip.php?article2261>, onde foi acedido a 18-4-2007. A relação entre este conceito de Astruc e o cinema de *INLAND EMPIRE* parece-me tanto mais relevante quanto o autor francês defendeu o cinema como um meio de expressão poético e abstracto: “*Un langage, c’est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd’hui de l’essai ou du roman*”.

22) Laplanche e Pontalis, no seu dicionário (*op. cit.*, pp. 152-157), definem-no como: “*Scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l’accomplissement d’un désir et, en dernier ressort, d’un désir inconscient*”. Seguem-se, a esta definição, as modalidades possíveis para a expressão desse desejo.

23) A primazia vai, contudo, para a iluminação e o seu carácter reflector e não para um hipotético público “real” que nada interessa a esta alegoria lynchiana, duplamente abstracta.

o lado encantatório do mundo do espectáculo, brilhante como as luzes, e a sua capacidade de fazer sonhar. A imagem sobreposta de forma muito ténue na cara de Sue é a de uma bailarina, outra forma de “estrelato”, a que de um modo geral, as meninas em tenra idade aspiram. É um instante de grande beleza a todos os níveis – talvez o ponto alto do cristal deleuziano, já que, em termos de enunciação (e não de enunciado) todo o filme me parece construído para este momento.

## 4.2. A enunciação aporética

Porque é originária numa (auto) reflexividade metacinematográfica - que dá a ver os bastidores do filme e o cinema como actividade - e porque surge conjugada com a alegoria do olhar duplicado – que sistematicamente nos remete para o “outro lado” do espaço e da experiência cinematográfica - a enunciação em *INLAND EMPIRE* é maioritariamente aporética. Ela é o reverso do(s) enunciado(s) diegéticos, remetendo para o *fora* da história: a produção/recepção artística ou o agente de enunciação mental - que lhe(s) deu origem.

No entanto, para não destoar da técnica geral, Lynch combina a aporia, em que a obra se reduplica para fora de si, com o encaixamento sucessivo, que opera o efeito contrário (uma reduplicação *ad infinitum* para dentro). A combinação não é, em si mesma, inovadora, na literatura ou no cinema. Em qualquer das duas formas artísticas, a junção do encaixamento com a aporia é utilizada para veicular uma reversibilidade causal, temporal e espacial entre enunciado e enunciação. O resultado é uma demonstração cabal de interdependência. A diegese revela-se, assim, como não sendo de forma alguma autónoma da sua produção, nem esta completamente exterior àquela. A história de um filme é, pois, numa certa perspectiva, equivalente ao filme da sua história. Todavia, Lynch acrescenta ao fenómeno uma profusão muito superior ao normal. Ao multiplicar a tal ponto as plataformas ficcionais encaixadas e ao combiná-las com os factos da sua enunciação, pratica uma espécie de múltipla aporia, ou encaixamento invertido. Senão vejamos.

Como *opus* sobre Hollywood, *INLAND EMPIRE* não esconde a sua natureza metacinematográfica, mas assume-a mais na óptica da recepção do que da produção (embora os dois aspectos se façam sentir no todo do filme). No capítulo 2 defendi que, na condição de obra reflexiva, este filme de Lynch não poderia deixar de revelar a instância autoral (o enunciador-mor ou realizador abstracto), mas que o filme traduzia as operações daquele numa visibilidade acrescida para o espectador de cinema, que era seu verdadeiro intuito alcançar. Agora, ao nível da história, passa-se exactamente o mesmo. A presença de uma figura autoral (o realizador Kingsley Stewart) é acessória e nem sequer funciona como um *alter ego* do próprio Lynch, como já referi <sup>24</sup>. O protagonismo do filme reparte-se entre Laura Dern, e respectivas personagens, e a rapariga polaca (interpretada por Karolina Gruszka), a qual passa a quase totalidade da obra aprisionada num limbo espectral a ver o filme desfilar à sua frente (aspecto que constitui um dos factores mais relevantes desta alegoria do espectador em versão lynchiana).

Como defende Dällenbach, a *mise en abyme* de enunciação pode tornar o fora da história visível a três níveis: (a) revelando o agente; (b) o próprio processo; (c) o contexto em que este último se desenrola. Em *INLAND EMPIRE* todos estes aspectos se encontram presentes, sob a forma de aporias diversas.

#### a) Os agentes

O relevo é dado à instância espectral e não apenas devido ao papel da(s) protagonista(s). Logo no segmento 1 do bloco II, o marido de Nikki (interpretado por Peter J. Lucas) surge no alto das escadas numa atitude de espionagem: surge “à espreita”, desejando ver (naquele caso sem ser visto). Contudo, é de Nikki/Sue/polaca a primazia do olhar.

---

24) Em *Twin Peaks – Fire Walk With Me* (1992) e em *Mulholland Dr.* (2001), nomeadamente, os actores Kyle MacLachlan e Justin Theroux davam corpo a personagens que ostentavam semelhanças comportamentais com o próprio Lynch (uma mesma forma de vestir e de falar, certas idiosincrasias, etc.).

A polaca corresponde, por um lado, ao “protagonista-receptor” de Dällenbach, uma vez que é alguém situado à margem do enredo de *On High in Blue Tomorrows*. Por outro lado, a polaca é uma interveniente *actuante*, já que interpreta as acções do filme *Vier Sieben*, pelo menos até à data da interrupção daquele. Repare-se que, embora tal filme seja referido como uma produção cinematográfica anterior (daí a obra interpretada por Nikki e Devon ser considerada um *remake*), dela não constam quaisquer imagens inequivocamente profilmicas intradieéticas em toda a extensão de *INLAND EMPIRE*, nem sequer como projecção mental. Se a história da polaca duplica a protagonizada por Laura Dern, fá-lo em termos sobretudo intradieéticos. No entanto, as constantes imagens da espectadora polaca a ver televisão num tempo e num espaço que não conseguimos inteiramente definir, tornam impossível de determinar o seu estatuto durante a maior parte do filme <sup>25</sup>. Trata-se de uma curiosa mistificação: a de tomarmos como possível e existente uma produção que nunca vemos como tal, mas que nos permite pressentir na polaca (também) uma actriz. A mistificação prolonga-se no campo de intervenção da própria personagem, porquanto o que ela vê no ecrã do seu televisor são imagens *adulteradas* do resto do filme, que (para nós) se vai ainda seguir. Logo, as imagens que a polaca observa são o efeito da sua causa (uma variação em imagem acelerada dos factos da história); o passado do seu futuro (pois antecipam acontecimentos que ainda não ocorreram); o conteúdo do seu continente (os Coelhos surgem no bloco III, em plena enunciação de Sue). Como actriz da produção *Vier Sieben* a sua passagem pelo filme *INLAND EMPIRE* não é menos aporética: dado que todos os factos da produção originária (47) estão para sempre diferidos e dela apenas se geram “histórias” (versões romanceadas e fantásticas, como clama o produtor de *On High in Blue Tomorrows*), a sua presença é duplamente ficcional e releva de uma actualidade impossível. A polaca é a realidade de um mito, actualizada pelas personagens de *On High in Blue Tomorrows*, primeiro como conceito abstracto e depois como imagem concreta. Só depois de a vermos na posição de espectadora a vislumbramos na de actuante.

25) A ausência de imagens dos bastidores da rodagem *Vier Sieben*, aliada à presença de planos da polaca como espectadora, contribui para o efeito de indiscernibilidade deleuziana que permeia o filme de Lynch.

Nikki efectua o percurso contrário, com o mesmo resultado: começa por ser actuante (como actriz), mas rapidamente passa a acumular essa função com a de protagonista espectadora, produzindo mentalmente todo o tipo de narrativas encaixadas. A primeira delas ocorre logo muito cedo no Bloco II quando, em resposta à questão formulada pela Visitante 1 – “*Do you see?*” – produz em termos psíquicos a “moldura” que supostamente forma o grosso de *INLAND EMPIRE* e contém todos os outros encaixamentos. Daí em diante, Nikki ver-se-á a si própria ser escolhida para o papel que tanto almejava e contemplará o desempenho que dele faz nas etapas de preparação e rodagem do filme *On High in Blue Tomorrows*, assistindo igualmente à vivência da própria personagem que interpreta. Desta feita, Nikki, enquanto protagonista, torna-se espectadora da sua própria narrativa interpretada por si mesma. Vê a sua história (enunciado) no exacto momento em que a enuncia e *porque* a enuncia. É como encontrar-se dos dois lados de uma mesma barricada.

## b) O processo (de visão)

Deixando para já de fora o bloco I, é possível detectar nos blocos II, III e IV de *INLAND EMPIRE* quatro níveis de espectadores intradieéticos (que Dällenbach designa como “figuras”), atrás dos quais se situa o espectador de cinema (e atrás dele ainda o público real que pagou bilhete). Cada um destes “espectadores” – excepção feita aos Coelhos - é, ao mesmo tempo e directamente, enunciador (do nível seguinte) e enunciado (do nível anterior).

Os Coelhos, que parecem surgir no final de um longo percurso de encaixamentos, fazem-se também representar em todos os outros enunciados. Como *mise en abyme* recorrente, eles representam ao mesmo tempo o núcleo duro do filme e o *fora* do enunciado. São, teoricamente, o elemento espectral mais visível, numa posição diametralmente oposta à do espectador de cinema, que nem sequer visualmente dentro do filme se encontra. Embora todos os videntes dieéticos sejam representações metonímicas do espectador de cinema (factor essencial de qualquer alegoria do vidente) a polaca, por aparecer logo no início de *INLAND EMPIRE* numa postura de relativa exclusão, insinua-se como

aquele que melhor duplica o cine-espectador. No entanto, também ela é vista pelo filme (através de alguém no seu interior).

#### ESPECTADOR DE CINEMA

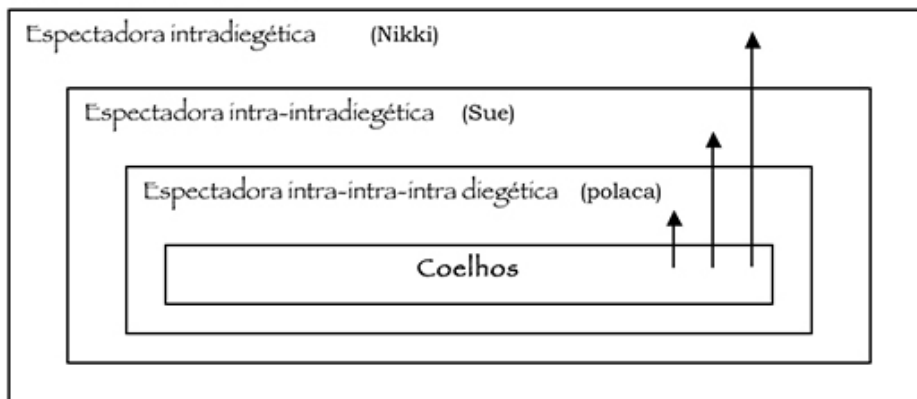


Diagrama 10 – Níveis de visão encaixada em *INLAND EMPIRE*

#### c) O contexto

Em *INLAND EMPIRE* os encaixamentos ocorrem por duas vias: a institucional e a psíquica. Em ambos os casos encontramos-nos perante “filmes no filme”<sup>26</sup>. Exemplo da via institucional: as imagens que a polaca vê no seu ecrã televisivo. Exemplo da via psíquica: as enunciações mentais de Nikki e Sue. No entanto, olhando com mais atenção, vemos que estes fenómenos não são puros e que há produção mental nos filmes televisivos da polaca e produção/recepção institucionais nos enunciados de Nikki.

Logo no bloco I, o Descodificador Hermenêutico, a personagem interpretada por Karolina Gruszka “vê” no televisor imagens que correspondem aos blocos subsequentes, a começar por acções que constam da Visita 1. Não só o facto é

26) Embora só a primeira das situações seja considerada como tal por Metz, sendo os restantes fenómenos ocorrências análogas que não apresentam ecrãs verdadeiramente cinematográficos.

aporético, pois antecede a suposta ordem cronológica dos acontecimentos, como o modo por que é veiculado é bastante irregular. A polaca vê as imagens em velocidade acelerada, mas os segmentos a que estas se reportam são apresentados posteriormente na cadência normal (25 i.p.s. em vídeo digital). A que se deve, então, aquela visão truncada?

A polaca actua neste momento do filme como um projector que projecta, replicando individualmente (como enunciação mental) a dimensão metacinematográfica da técnica. Não está, obviamente a ver o mesmo que viu a câmara de registo, pois esta captou em cadência normal e não em velocidade acelerada (como o comprova a reprodução subsequente das mesmas imagens); não se encontra, também, a ver um programa difundido em formato catódico, não obstante ver as imagens projectadas num ecrã de TV <sup>27</sup>. A polaca encontra-se a ver algo que seria totalmente *impossível* ver em termos exclusivamente físicos.

Não são, pois, as propriedades hermenêuticas da utensilhagem (projector e, eventualmente, câmara) que aqui estão em causa, mas sim a capacidade enunciativa do ser humano. No entanto, a electricidade estática que o ecrã televisivo reproduz (tanto na primeira imagem em que surge, como posteriormente), prova que esta visão se encontra em falência ou não é inteiramente autónoma. Não será a sua visão inibida pela reflexividade cinematográfica que lhe é anterior?

Com efeito, o reflexo do candeeiro mostra-nos algo que não consta da imagem intra-ecrânica e que só um enunciador-mor poderia formular... A enunciação produz-se, ao mesmo tempo, em ambos os sentidos (para dentro e para fora da obra *INLAND EMPIRE*) e de forma indiscernível. A obra estabelece deliberadamente um diálogo com o seu próprio acto de produção e com o seu próprio enunciador principal: o autor.

No bloco II, em plena produção do filme intradieético *On High in Blue Tomorrows*, ocorrem duas enunciações mentais de Nikki, as quais têm em comum o facto de serem fantasias de teor erótico. Na primeira encontramos-nos

---

27) O que só comprova que a noção de filme no filme é mais importante do que o *medium* em que ele surge. Tanto mais que a experiência cinematográfica e a televisiva têm em comum a prevalência do espectador abstracto e o facto de se ancorarem na visão individual. Não obstante o vidente de cinema se encontrar numa comunhão com outros seres num mesmo local e num mesmo momento, ele encontra-se sobretudo envolvido numa dinâmica pessoal de credulidade ou incredulidade com o ecrã.

em pleno período de filmagens nocturnas, após uma delonga provocada por problemas de iluminação, que obriga as vedetas Nikki e Devon a aguardarem à parte. Enquanto a equipa técnica presumivelmente trabalha. De seguida, assistimos a uma cena do filme entre “Sue” e “Bill”, a qual tem lugar na mansão deste. A estrutura binária de *INLAND EMPIRE* até àquele momento do filme levamos a suspeitar de uma enunciação, perspectiva aparentemente corroborada pelo facto de a última imagem da cena anterior ser da face de Nikki, ostentando uma expressão pensativa. Quando no final da cena a câmara recua, revelando a presença do “realizador” e da câmara diegética, descobrimos, afinal, tratar-se de parte da rodagem, mais concretamente a cena de *On High in Blue Tomorrows* em que Bill seduz Sue, que, por sua vez, se deixa seduzir. Como espectadores, sentimo-nos vítimas de um logro. Mas não, o nosso primeiro instinto não estava errado: aquele segmento também é um filme no filme aparentado. Nikki fantasia sobre a hipótese de um romance com Devon, com quem até àquele momento ainda não possui grande intimidade (repare-se que o par está sentado em silêncio lado a lado, em notório constrangimento). E fantasia-o *através* do próprio filme que roda, porventura antecipando uma cena real do guião.

O segmento seguinte prolonga o desejo inconfessado de Nikki, naquela que é a segunda enunciação mental supra-referida. Em mais uma espera interminável, Devon enche-se de coragem e convida a colega para jantar. Ou seja, faz precisamente o que a sua personagem fizera à personagem Sue na cena anterior, o que resulta no envolvimento diegético de ambas as figuras. Nikki aceita, sabendo de antemão o resultado possível. Segue-se nova cena de rodagem, que principia e culmina com as tradicionais “vozes” do realizador: “*And... action!*” e “*Cut!*”. Desta vez não somos surpreendidos. A voz inicial está lá para não deixar dúvidas quanto ao registo de produção em curso. No entanto, a frase que Nikki lança a Devon antes da rodagem desta cena – “*I’ll see you after the shoot*” - e o facto de ter sido chamada sozinha para actuar, apontam para uma cena de cunho profundamente mental. Julgo preferível neste ponto assumir a “realização” daquela cena (incluindo a imagem do realizador diegético a operar ele próprio a câmara) como uma projecção onírica de Nikki, uma possível antevisão do desenlace do jantar, *incrustada* em mais outra cena do guião. Pouco depois, no mesmo segmento, a câmara volta a surgir de novo em plano de pormenor, mas

desta vez sem o realizador a operá-la (nem qualquer outro técnico). Em ambas as situações, qualquer uma delas aporética, na medida em que o filme no filme (enunciação mental) é também um filme do filme (produção cinematográfica), os casos referidos são duplamente enunciativos e surgem duplamente entrançados. A reflexividade institucional mistura-se, pois, com a componente enunciativa pessoal, numa imbricação metziana perfeita. Digo perfeita porque estou em crer que, inclusive, ultrapassa as possíveis expectativas daquele teórico. Com efeito, as modalidades de hibridação complexa postuladas por Metz fundem-se aqui numa só. Assim, *INLAND EMPIRE* é:

- Um filme feito de filmes (porque é em grande medida constituído pela corrente de consciência da[s] protagonista[s]).
- Uma obra pautada por uma grande interactividade entre o filme intradieético primeiro e o filme intradieético segundo (porquanto parece ser o guião a orientar a conduta das personagens “reais”, tal como no final de *Sherlock Jr.*: são as imagens da tela a ensinar a Buster como se comportar com a rapariga).
- Uma simbiose em que o filme ficcional coincide com o filme real (na medida em que todos os filmes-no-filme diegéticos e todas as realidades profilmicas internas formam o conjunto da obra de Lynch).

Vejamos este aspecto mais detalhadamente em cada um dos blocos em que o filme se compõe.

Todo o bloco I é uma construção em abismo que resume, de modo codificado, a obra *INLAND EMPIRE* na sua globalidade como: (a) narrativa de duplo sentido, dotada de uma dupla natureza (literal e metafórica); (b) história construída de histórias (a rapariga polaca, os Coelhos, o Fantasma); (c) obra feita de obras (quer sejam os literais filmes no filme que a espectadora polaca vê na televisão, quer se trate do seu equivalente cinematográfico em sala); (c) metafilme aporético.

O Descodificador Hermenêutico é uma gigantesca *mise en abyme* prospectiva, pois ocorre uma única vez e logo de início. O facto de algumas imagens pontuais (a espectadora seminua e os coelhos gigantes) surgirem igualmente incorporadas nos restantes blocos (tal e qual ou numa forma muito parecida) não lhe modifica

a tónica verdadeiramente inaugural. Ao contrário do que é a prática corrente em filmes de mistério, que *INLAND EMPIRE* também se arroga ser <sup>28</sup>, o suspense retirado deste empreendimento parece nulo, pois não se transmite ali nenhuma premonição que possa servir de roteiro para ser confirmado ao longo do filme <sup>29</sup>. Restam muitas dúvidas quanto à origem da narração e quanto ao seu teor. Logo, como enunciado, o bloco I é um enigma; é como *enunciação* que ele se revela ao espectador. Nesse movimento fornece-lhe também a chave do *próprio* enigma que encena: o seu conteúdo alegórico (a aporia do espectador). Deixa no entanto uma dúvida em aberto: quem é o enunciador intradieético? Voltarei a esta questão mais adiante. Por ora retenha-se a ideia de que o filme abre sob a égide da enunciação.

Com efeito, o primeiro som da obra é um projector a acender-se. De imediato, o foco que corresponde ao dito aparelho varre no sentido horizontal o ecrã negro, fazendo aparecer o título da obra (*INLAND EMPIRE*), que desse modo nos é revelado não preexistir à própria enunciação. Dito de outro modo: o filme no filme e o filme do filme são, em grande medida, indiscerníveis; ambos se constroem mutuamente, de acordo com o princípio da aporia.

Seguem-se-lhe imagens de uma agulha a percorrer uma superfície giratória, que percebemos logo de imediato tratar-se de um disco – presumivelmente de vinil, porquanto as imagens neste momento do bloco são a preto e branco, o que poderia relevar de um certo efeito de antiguidade. A banda sonora aponta para uma hipotética novela de rádio, de origem anglófona, mas com a acção situada no Báltico: “[...] *the longest radioplay in history. Tonight, continuing in the Baltic region, a winter day in an old hotel*” <sup>30</sup>. A proximidade óptica com que são

28) “*A story of a mystery... / A mystery inside worlds within worlds... / Unfolding around a woman... / A woman in love and in trouble*”. (texto do cartaz promocional de *INLAND EMPIRE*)

29) Dado que se trata de uma *mise en abyme*, o conceito de suspense tem de ser aqui aplicado à obra toda e não derivado apenas de uma única situação em que ao espectador é dado saber mais do que às personagens (o que, na verdade, nesta circunstância também não ocorre).

30) Várias fontes, entre as quais Roger Clarke - em “Daydream believer – David Lynch”, *Sight and Sound*, vol. 17, nº 3 (March 2007), pp. 16-20 – atribuem-lhe o título de “Axxonn”. Esta palavra, não explicada pela narrativa filmica, surge inscrita em várias portas na qual penetra Sue, uma das quais dá acesso ao reverso do cenário de Casa de Smithy. Tratar-se-ia, supostamente de uma história de mistério com algumas semelhanças com a série *Twin Peaks*.

captadas as imagens do disco (escala de plano de pormenor) realça sobretudo a agulha e o acto de *inscrição*, traçando uma analogia com o mesmo processo noutros suportes, porventura digitais (CD, DVD...). As palmas que acompanham a frase do locutor/narrador parecem evidenciar uma gravação em directo com a presença de espectadores em estúdio, mas as imagens do disco apontam, ao invés, para um acto diferido. A realidade dos factos é pouco relevante, mas a primazia da enunciação é crucial.

Somos então transportados para um espaço e uma “cena” que correspondem à descrição do locutor. Tratar-se-ia, nesse caso, de uma visualização da matéria narrada verbalmente. Descobrimos, com surpresa, que é um acto de prostituição censurado. As faces das personagens encontram-se esbatidas (por um efeito de *blur*) para ocultar a sua identidade, uma técnica de reportagem muito utilizada para preservar a reserva sobre a intimidade da vida privada e o direito à imagem dos indivíduos. Estamos agora em presença de uma emissão televisiva e não radiofónica. Até ao momento, o filme *INLAND EMPIRE* já expôs três enunciações técnicas,

- Cinematográfica
- Radiofónica
- Televisiva / videográfica,

correspondendo cada uma delas a um *medium* diferente. Deste modo é propalada a natureza ilusória do meio e a sua importância na comunicação entre filme e vidente/ouvinte.

Por outro lado, a apresentação da técnica é feita por ordem cronológica relativamente à popularidade alcançada junto dos utentes. Julgo haver aqui motivo para falar de uma arqueologia da recepção, o que, a comprovar-se, apontaria para o espectador como testemunha da História do próprio cinema: “Espectador das histórias que o cinema lhe mostra, o espectador de cinema é assim convertido em espectador da própria história do cinema, em particular da sua mitologia e das condições de produção e reprodução”<sup>31</sup>. Digo que o espectador testemunha

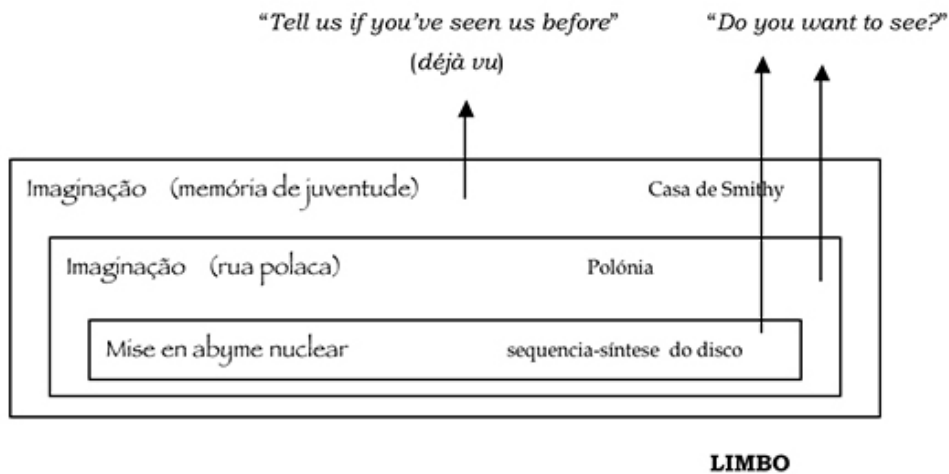
---

31) Mário Grilo, *O Homem Imaginado*, *op. cit.*, p. 67.

a História do *cinema* e não a dos audiovisuais porque cada uma destas etapas equivale à transposição de um patamar técnico na evolução do próprio cinema: imagem em movimento, som, formato digital. As marcas de uma enunciação prévia (do realizador) pairam igualmente sobre a obra, na forma de registo a P/B, legendas em polaco, caras esbatidas, fundido a negro, sobreposições (a que se irá acrescentar, mais adiante, o desfoque). Deste modo, *INLAND EMPIRE* reflecte-se como metacinema (arte narrativa e artificial) e como metafilme (expondo a sua própria materialidade física), dentro da narrativa encaixada que ali figura e que equivale à esfera do vidente intradieético.

O mesmo ocorre, um pouco mais à frente, no segmento 2 do mesmo bloco, o qual é relativo à esfera do espectador de cinema, embora esta continue a ser representada metonimicamente por personagens diegéticas. Quando a porta do salão se destaca da penumbra, incidindo sobre ela toda a luz, pode-se dizer que se transforma num ecrã primordial. O jorro de luminosidade é outro projector que, na circunstância, projecta o Coelho como representação pré-cinematográfica, mais concretamente como sombra chinesa (devido ao estatismo do láparo e à sua forma angular). Mas eis que o imponente salão se ilumina por inteiro. A configuração daquele espaço, nomeadamente a colocação central e frontal da porta e dos assentos, transforma o salão numa imponente sala de cinema. É um metafórico regresso aos gigantescos e resplandecentes “*movie palaces*”, que prosperaram a partir de 1914 em substituição das pioneiras e modestas salas denominadas Nickelodeons. Mais uma vez é de uma arqueologia da Sétima Arte que se trata, mas agora na perspectiva da exibição.

A partir do segmento 11 do bloco II (Limbo 1) começamos a ser presenteados com excertos de memórias, num processo que antecipa aquilo que ocorre em pleno nos blocos III e IV e que o próprio coro de raparigas sem nome verbaliza nos seguintes termos: “*In the future... / you’ll be dreaming / in a kind of sleep. / You open your eyes... / Someone familiar will be there*”. O encaixamento mais evidente reporta-se agora aos enunciados produzidos e não à posição relativa do(s) enunciador(es), como atesta o seguinte diagrama.

Diagrama 11- O encaixamento da enunciação em *INLAND EMPIRE*

No entanto, os enunciados mantêm-se inseparáveis das circunstâncias da sua enunciação, pois embora esta seja agora mais explicitamente interior, não surge todavia desligada de um contexto institucional relacionado com a produção de imagens. Por um lado, a frase “*You’ll be dreaming / in a kind of sleep*” pode ser entendida como uma referência ao regime supostamente onírico da experiência cinematográfica a que Jean-Louis Baudry faz alusão em “*Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impréssion de réalité*”<sup>32</sup>. Por outro lado, as projecções mentais surgem como olhares ancorados num profundo desejo de visão. Desta feita o verbo “ver” (*to see*), que já vem a povoar *INLAND EMPIRE* desde o seu início e surge em inúmeras perguntas em diversas situações, encontra aqui o seu momento privilegiado. Ver é enunciar, diz-nos o filme. Logo, existe na obra um olho psíquico que não é alheio à ideia de cinema como olhar e, a outro nível, à ideia dos diferentes olhares do cinema (entre os quais os da câmara e do projector). A mágica pergunta “*Do you want to see?*” é simultaneamente um

32) Baudry, *Communications*, nº 23 (1975), pp. 56-72.

convite ao olhar e uma constatação da impossibilidade de lhe fugir, em termos tão visuais quanto psíquicos. Daí a importância do conceito de ecrã onírico, que engloba ambos os aspectos supra-referidos e que desenvolverei a este nível mais à frente.

A *mise en abyme* nuclear deste bloco retoma algumas imagens constantes do bloco I, mais concretamente uma agulha a percorrer um disco, metáfora recorrente que simboliza em *INLAND EMPIRE* o próprio acto de enunciação. Porém, ao contrário do que ali sucedera, neste caso a produção (mental) é directamente atribuída a uma das personagens: Sue, a protagonista diegética de *On High in Blue Tomorrows*. Contudo, o fenómeno ali patente é complexo e dual, como convém numa alegoria aporética. Após as frases proferidas pelas duas raparigas mais marcantes de todo o coro feminino (Ela 1: “*This is the street.*”; Ela 2: “*Do you want to see?*”; Ela 1: “*Just down the way.*”), Sue fecha os olhos e projecta internamente a *mise en abyme* nuclear, na qual surge *ela própria* e a polaca, que se lhe dirige.

Deste modo se Sue produz a polaca (a preto e branco), esta também produz Sue, tanto mais que a dada altura a enunciação se coloriza (logo após um grande plano do olho da polonesa). Este facto permite a Sue duplicar o seu próprio olhar e reflectir a sua própria figura. Tratar-se-á de uma dupla aporia num único encaixamento ou de um duplo encaixamento numa única aporia?

O Limbo do bloco II é um momento determinante no filme *INLAND EMPIRE* porque revela várias modalidades de enunciação mental de Sue:

- Ao retirar as mãos da face, a protagonista diegética vê com os olhos do rosto (mas no interior de uma enunciação mental que já vem de trás);
- Fechar os olhos permite-lhe ver mentalmente;
- De olhos bem abertos, Sue projecta-se no espaço (tornando seu o olhar da câmara que efectua um movimento de *travelling* à frente para a janela);
- A protagonista fecha os olhos e adormece, antecipando o bloco seguinte.

Cada uma destas projecções - visão alucinada, fantasia, devaneio, sonho – corresponde a um reposicionamento perante as coordenadas espaço-temporais. A primeira ocorrência coloca-a noutra espaço, a segunda numa dimensão

atemporal e indistinta, a terceira num outro tempo, a última numa outra realidade. O espaço e o tempo desempenham um papel crucial na dinâmica enunciativa, funcionando tanto como seus produtos como seus catalizadores.

A estreita relação com o tempo é estabelecida pela rapariga polaca quando começa a explicar o seu estratagema para ver o “outro lado”: “*Do you want to see? You have to be wearing the watch*”. Logo, a um certo nível, toda esta secção abstracta encena também a reversibilidade temporal contida na enunciação aporética. Para começar, a secção projecta-se teoricamente no futuro (“*in the future*”, como diz uma rapariga do coro), mas está a acontecer naquele instante. Segundo, reportando-se a factos imaginados no futuro, acorda uma história passada: o universo original do filme *Vier Sieben*. Assim, a história polaca é, do ponto de vista da enunciação, o passado do seu futuro.

A diegese do filme *On High in Blue Tomorrows* contém outro paradoxo relacionado com a natureza da história original.

*After the characters been filming for some time, they discovered something...*

*inside the story. [...] The two leads were murdered.*

(Bloco II, segmento 3 a – Realizador Kingsley Stewart <sup>33</sup>)

Alegadamente, a produção de *Vier Sieben* teria sido interrompida devido ao homicídio de ambos os protagonistas (“*leads*”), o que parece uma razão suficientemente plausível para a interrupção de qualquer filme. No entanto, o problema não é ali apontado à conduta infiel de ambos os seres reais nem à vingança dos respectivos cônjuges traídos. O problema – e o homicídio – têm origem na *história*, como se o filme tivesse o poder de matar gente de carne e osso. A reversibilidade entre ficção e realidade é total. É esta reversibilidade que constitui a matéria do bloco III.

Desde logo, assistimos a duas visões encaixadas e, simultaneamente, aporéticas, na linha do que já ocorrera na *mise en abyme* nuclear do bloco II. Sue decide pôr à prova o subterfúgio ali enunciado pela polonesa e fura com a ponta de um cigarro uma peça de *lingerie* em seda (metáfora para a tela do ecrã

33) O sublinhado é meu.

de cinema). Efectuado o buraco, observa o “outro lado”, onde descobre cenas dispersas do malogrado, e anterior, *Vier Sieben* (em que a polaca é protagonista). Enquanto isso, esta última vê televisão, onde, supostamente, *também* observa as mesmas cenas, como podemos deduzir pelo encadeamento das imagens que ali nos é apresentado. O polaco de bigode (que na história de Sue é o marido desta) aguarda numa rua coberta de neve; segue-se um grande plano da rapariga polaca, entrecortado com duas imagens do mesmo homem, primeiro visto *dentro* do ecrã de televisão e depois sem ecrã algum (como que a denunciar duas visões diferentes de um mesmo acontecimento). Repare-se que neste ponto do filme nenhuma das duas mulheres vê a outra, mas ambas vêem o mesmo e através de uma tela aparentada: a seda da *lingerie* e o quadro da televisão. Na medida em que do outro lado da seda apenas se encontra o que Sue imagina e no televisor polaco não se difunde um verdadeiro programa televisivo, mas sim o que a espectadora polonesa deseja ver, os “ecrãs” deliberadamente fornecidos pela obra servem sobretudo para conotar projecção visual com projecção mental.

À partida, a coincidência das mesmas imagens faz pensar num efeito de encaixamento simples, em que – como diz Dällenbach - o enunciado surge tal e qual, mas em tamanho mais reduzido. Com efeito, o segmento 2 do bloco III abre com a americana a efectuar o buraco que serve de canal de comunicação com *Vier Sieben*. Aparentemente apenas Sue vê, em sentido literal, a sua congénere (limitando-se a polaca a ver o que já fora visto pela outra). No entanto, depressa compreendemos (ou nos relembramos <sup>34</sup>) que, fora da *mise en abyme* nuclear do bloco II, a polonesa também vê Sue e a história de *On High in Blue Tomorrows*, mas em sentido mais figurado. Quando a seda é trespassada pela ponta do cigarro de Sue, não é a face da polaca que sofre as marcas do trespassse, mas sim o universo dos Coelhos. Aí surge, por sobreposição, a personagem do Coelho macho, que de seguida aparece sozinho no Interrogatório, onde mais tarde iremos ver Sue já na fase decadente da sua vida de prostituição.

Significa isto que o universo dos Coelhos é uma configuração metafórica da diegese de Sue e que o coelho vestido de azul pode, entre outras coisas, ser

---

34) Pois que, na verdade, essa lição já deriva do bloco I, onde vimos o televisor da polaca reproduzir imagens que correspondem a outros segmentos de *INLAND EMPIRE*.

conotado com a protagonista americana. Desta feita, Sue compõe uma narrativa que não só *reproduz* o que ela produz, mas que também a produz a ela em efigie. O efeito é tanto mais realçado quanto a ponta do cigarro surge em ambas as histórias, efectuando uma ligação directa entre a casa de Sue e a cena televisiva /teatral dos Coelhoos. Como já referi anteriormente, o universo dos Coelhoos é polivalente. Acrescente-se agora que quando a enunciadora é a polaca, ele é contemplado sobretudo como *sitcom*; quando a enunciação provém de Sue, ele é prioritariamente um teatro. O seu valor metafórico alterna entre sinónimo de ficção inclusa (diegese encaixada) ou de espaço dialéctico entre filme e espectador (sobretudo o de cinema).

Quando um pouco mais à frente Sue entra na saleta e vê dispersos pelo chão os “adereços” para entrar no “outro lado” - entre os quais se conta o cigarro ainda aceso no cinzeiro – sentimos que a enunciação (ocular e mental) propiciada por aquele não lhe é exclusiva e que mais alguém a está a enunciar a ela, diegeticamente. Logo, neste caso concreto, o contacto que as duas mulheres estabelecem entre si através da partilha de um conjunto de imagens faz com que a americana Sue seja *o fora da história* da polaca e a polaca seja *o fora da história* de Sue. A aporia reside no facto de duas criaturas posicionadas em universos ficcionais distintos e em tempos diversos poderem encontrar-se sintonizadas precisamente no mesmo ponto, *enunciando-se mutuamente*, o que significa que a história de cada uma delas produz a outra, a antecede e a contém. Existe reversibilidade entre estas duas personagens e os seus respectivos entrecos, ou, para utilizar o termo de Metz, uma simbiose total.

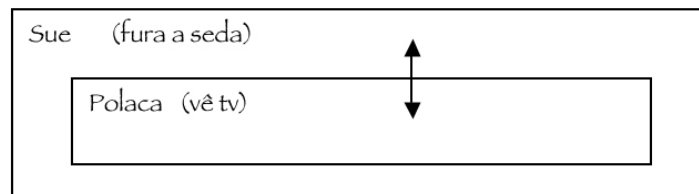


Diagrama 12 – Reversibilidade do protagonismo em *INLAND EMPIRE*

As *mises en abyme* nucleares – que podem ser de duas naturezas: sequências-síntese a preto e branco ou o universo dos Coelhoos - são o elo de ligação maior, o canal de contacto (quase telepático) entre as duas figuras femininas predominantes, cujas narrativas se encontram de tal modo imbricadas uma na outra que a enunciação e o enunciado são intermutáveis. No bloco III essa relação torna-se mais evidente pelo facto de ambas serem “protagonistas receptoras” (segundo a terminologia de Dällenbach), o que tende a acentuar a tendência de todo o filme e a transformar a enunciação num acto de *ver* e o enunciado numa consumação do *ser visto*. Neste aspecto reside, aliás, a indiscernibilidade fundamental do bloco III. Veja-se como neste bloco ocorrem três situações perfeitamente anómalas que, por se verificarem, em conjunto, apenas uma única vez no filme todo, não podem ser consideradas recorrências:

- Uma cena – o *barbecue* - é interrompida a meio, distribuindo-se pelos segmentos 4 e 6;
- Um assunto, e não uma acção – o Fantasma - prolonga-se durante dois segmentos, numa miríade de ilustrações diversas;
- A origem da enunciação é indeterminável, chegando mesmo numa circunstância especial a ser atribuída a uma personagem não protagonista: a Mulher de branco.

Todos estes fenómenos encontram-se, obviamente, relacionados entre si. Vejamos de que modo.

Em primeiro lugar, o segmento 5 é uma encenação dos crimes hediondos que alegadamente tiveram lugar aquando da rodagem de *Vier Sieben*. Ocorrem

logo após uma imagem da polaca a rezar, pedindo a Deus que “afaste aquele terrível pesadelo”. Todo o segmento pode, desta feita, ser interpretado como uma visão desse mesmo pesadelo, gerada por quem teme que ele se torne realidade: a polaca. Deste modo, os factos assumem uma materialidade duvidosa, podendo não passar efectivamente de “histórias”, como diz o produtor de *On High in Blue Tomorrows*. Esta hipótese ganha consistência se atendermos ao facto de que o homicídio da Mulher é perpetrado pela polonesa, correspondendo aquele acto ao único momento em que dentro da caixa que designa a sua qualidade de protagonista enunciativa (a televisão) a polonesa age de moto próprio<sup>35</sup>. Contudo, *antes* da reza da polaca, Sue, em pleno churrasco americano, vê na *t-shirt* do marido uma enorme mancha de *ketchup*, que nela desencadeia uma forte sensação de *déjà vu*. É a esta imagem que se segue a polaca a rezar, devendo agora a sua prece ser entendida como uma enunciação mental de Sue. Quem enuncia realmente o segmento 5? Terá ele alguma “veracidade”? A resposta encontra-se numa certa imbricação temporal que permite que duas versões completamente opostas do(s) mesmo(s) facto(s) sejam tidas como boas: os homicídios podem não ter ocorrido e também podem ter ocorrido, o que constitui uma impossibilidade deleuziana (que adiante abordarei).

A enunciação do segmento 6e ainda é mais estranha e aporética. Trata-se de uma *mise en abyme* retrospectiva porque consiste numa visão (simultaneamente do passado e do futuro), remetendo para factos que ocorrem nos blocos II e IV. O feito cabe agora a uma personagem com algum destaque dentro da narrativa, mas sem peso enunciativo... até este momento. Refiro-me àquela que tenho vindo a designar como a Mulher (interpretada pela actriz Julia Ormond). O epíteto justifica-se porque a Mulher é: (a) a esposa atraída pela personagem “Bill” e um dos elementos do quadrado romântico principal; (b) a misteriosa mulher de branco que provoca a morte de Sue; (c) a mulher que surge de costas num dos momentos mais intrigantes do filme (e que, em parte, suscita o refrão “*Who’s that woman?*”); (d) a chave para compreender a inversão narrativa

35) No segmento 2 do bloco III ela dialoga com o Fantasma e é por ele violentamente espancada, mas a enunciação desses actos é imputada a Sue que os observa através da seda (e antes de surgir o primeiro grande plano da polaca).

do bloco III, que constitui o maior atropelo ao encaixamento heráldico <sup>36</sup>. A referida enunciação ocorre quando Sue se introduz em casa dos Side, na tentativa de ver Billy, durante uma suposta ausência do resto da família. A doença de uma das crianças obrigara, no entanto, a mulher de Billy a permanecer em casa, onde é confrontada com a descoberta de que Sue fora amante do seu marido. Esta revelação é acompanhada de uma inspiração interior da Mulher que torna inteligíveis para ela – e para nós, como espectadores do filme todo – vários factos até à data perfeitamente enigmáticos. A Mulher “vê-se” como a figura de calções e *t-shirt* branca que surge na esquadra de polícia no bloco II (onde se apresenta como uma futura homicida) e na rua no bloco IV (onde, efectivamente, mata Sue).

Sem esta ocorrência, a minha Estrutura conteria um erro de monta, pois que o segmento 4b do bloco II destoaria dos filmes no filme (enunciações inclusas) ou filmes do filme (produção) que pautam aquele sistema binário que tão assertivamente defendo. Até este momento da obra é o que, realmente, parece. No entanto, graças à “visão” da Mulher, podemos agora contemplar a cena da esquadra como uma cena rodada em pleno acto de produção, com a diferença de que neste caso, ao contrário de outros segmentos de igual teor, a câmara não é nunca revelada. A visão da Mulher é pois, ao nível do filme como um todo, e na medida em que deriva de uma cena previamente rodada num universo pseudo-real (o do bloco II): o futuro do seu passado, a ficção da sua realidade, o efeito da sua causa. Cumulativamente, ao apontar a verdadeira essência da cena da esquadra, revela o filme *INLAND EMPIRE* como produção, e ao imbricar várias histórias umas nas outras, denuncia-o como encaixamento diegético. Dito de outro modo: os diversos enunciados e a *mise en abyme* de enunciação que os sustenta são intermutáveis.

O bloco IV é uma enunciação aporética perfeita. Começa por ser uma projecção mental de Sue, efectuando-se a transição do bloco anterior para o actual através de uma apoteose estroboscópica e de um *raccord* sonoro: um lancinante grito emitido pela protagonista. Ambos os efeitos pretendem sugerir a

---

36) Também a maior prova, se ainda fosse necessária mais uma, de que a técnica de Lynch se baseia na equivalência multiplicadora de sentidos.

entrada numa dimensão Outra, onde tudo pode acontecer, já que as tradicionais coordenadas espaciais, temporais e causais são abolidas. O bloco IV é o culminar de uma crescente desagregação, a prova de que todas as dualidades do filme são indiscerníveis e de que este é globalmente descentrado. É assim que a protagonista se constrói a ela mesma, vendo-se agir – no mesmo espaço - como dupla de si própria.

Eis, porém, que de repente o dispositivo se revela de forma directa, assumindo-se desta feita o regime de enunciação institucional. Após a anunciada morte de Sue, a câmara de registo recua revelando uma outra câmara diegética<sup>37</sup>. A aporia não reside aqui, como no bloco II, no facto de *INLAND EMPIRE* conter filme(s) do filme (a produção em curso) que reflectem os princípios de construção da própria obra, onde por sua vez surgem incrustados filmes segundos. Desta vez não é o encaixamento que surge combinado com a aporia, mas sim a aporia que aparece combinada com o encaixamento. Logo o fenómeno aporético, como parte integrante da *mise en abyme ad infinitum*, é um seu subordinado. Nikki (como actriz) é ainda, de certo modo, uma construção directa de Sue; é a projecção mental que neste caso é coincidente com o filme do filme. Deste modo torna-se impossível distinguir o real da ficção, pois que o filme todo adquire uma índole onírica, de acordo com a teoria de Eberwein. Nesta circunstância não é apenas a *mise en abyme* de enunciação que veicula a natureza metacinematógráfrica da obra, corroborada pelas reduplicações encaixadas (os filmes no filme), que dela fazem parte. Com esta prática, *INLAND EMPIRE* consegue revelar-se como obra verdadeiramente metafilmica, articulando a sua natureza irreal e onírica com o discurso institucional. Enunciado e enunciação apresentam-se como reversíveis.

---

37) Que, curiosamente, é uma “Panavision”. Embora desconheça a marca do verdadeiro aparelho captor daquelas imagens (tanto mais que a obra foi feita com mais do que uma câmara real), não posso esquecer as inúmeras referências que o próprio Lynch faz à sua Sony PD 150 e à importância do digital. Esta não coincidência de formatos, a verificar-se, revela que não é um efeito de verosimilhança que aqui está em causa, mas sim a importância simbólica do “dispositivo” (em sentido metziano).

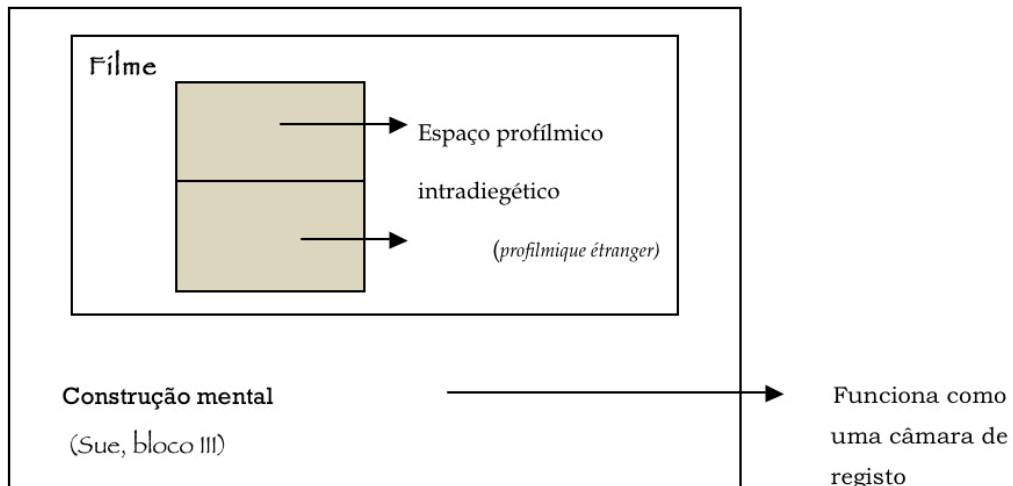


Diagrama 13 – Espaço profilmico e enunciação em *INLAND EMPIRE*

Inclusive, para reforçar o efeito do filme a reflectir-se a si próprio como artifício reflectindo ao mesmo tempo o vidente, Lynch volta a encenar toda esta problemática numa sala de cinema e perante um verdadeiro ecrã em tela (para além dos quadros televisivos e dos ecrã psíquicos que o filme já fora apresentando). Trata-se da *mise en abyme* nuclear 2.

Toda a dimensão abstracta do bloco IV duplica ambas as diegeses *On High in Blue Tomorrows* e *Vier Sieben* no que elas têm de comum: uma suposta tentativa de homicídio do “marido”; um percurso labiríntico feito de deambulações por infinitos corredores e incessantes aberturas de portas; intercomunicabilidade entre mundo pseudo-real e universo assumidamente ficcional; a *sitcom*/teatro dos Coelhos. A alegoria do espectador após a *mise en abyme* nuclear sobre o regime do cinema não é menos aporética do que aquele excerto, mas prende-se com a origem da enunciação em vez de com as suas características. A diegese de *On High in Blue Tomorrows* introduz-se (por intermédio da figura de Sue) na história de *Vier Sieben* - que aparentemente a continha - para a transformar. O impensável acontece: a rapariga polaca liberta-se do seu limbo espectacular,

tornando-se visível para o filme (Nikki no televisor) e como filme (personagem da diegese *Vier Sieben* da qual se encontrava deslocada).

Tal como Nikki/Sue fizera na sala de cinema, também ela reintegra a obra e a história que, à semelhança do que ali ocorrera, também a reflecte directamente e numa sintonia temporal. O carácter enunciativo daquelas imagens é muito forte, pois quando finalmente a polaca *se vê a ver-se* (encaixada que está nos ecrãs televisivos), transforma-se em actuante.

À laia de conto de fadas (que a presença da Visitante 1 no fim do Limbo 3 reforça ainda mais), a polaca é metaforicamente “despertada” para a vida - que neste caso é o filme - por meio de um beijo. O contacto físico entre Sue e a polaca é, no entanto, sintoma de uma reversibilidade que já se vem manifestando desde o início do filme e encontra aqui a sua expressão máxima.

A “moldura” psíquica enunciada por Nikki no bloco II adultera o sentido da história – da própria Nikki, de Sue e da polaca - desencadeando o *twist* derradeiro: o final feliz inesperado, em que, em vez de ser abandonada pelo marido e em vez de abortar, caindo na prostituição, a jovem vive feliz para sempre na companhia da família. Precisamente aqui reside a aporia maior do filme na sua globalidade. As personagens de Laura Dern e Karolina Gruszka são, do ponto de vista da enunciação, intermutáveis<sup>38</sup>. O Descodificador Hermenêutico sugere que o filme é enunciado pela espectadora polaca, mas a supracitada “moldura” narrativa do bloco II sugere que é de Nikki a enunciação. Se o bloco I antecederesse realmente o bloco II, a enunciação de Nikki seria *parte* da enunciação da polaca (um encaixamento daquela) e perfeitamente natural nesse contexto. Todas as outras enunciações de Nikki/Sue seriam, então, criações encaixadas da polonesa. O filme evoluiria, por etapas, até ao núcleo duro e regressaria depois ao ponto de partida.

Todavia, percebe-se agora, através do final feliz, que não é isso que acontece. A polaca pode enunciar o filme, ou parte dele, mas não tem qualquer peso sobre

38) Em determinado momento, Sue refere-se mesmo a “uma tal rapariga, a Karolina”, como argumento para que a deixem entrar no clube nocturno, escapando assim a uma morte quase certa (às mãos da Mulher de branco). O nome - que não ouvimos no filme até àquele instante - dificilmente pode ser aplicado a outras personagens, parecendo mais reportar-se à actriz polaca. Desse modo, o efeito de promiscuidade entre real e ficção sai reforçado.

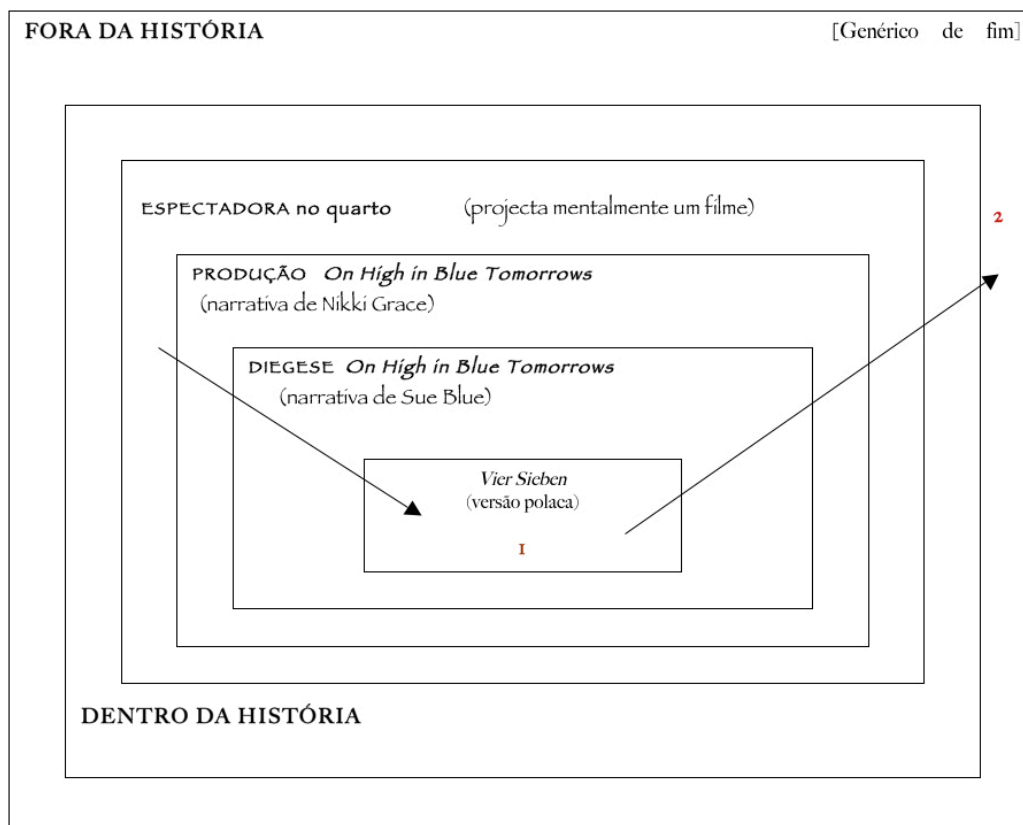
o seu desfecho. É Sue quem gere os destinos das protagonistas – todas elas – e quem garante a não circularidade do filme; que assegura, afinal o retorno à inocência perdida de que falam os últimos dois versos da canção–tema “Polish Poem”: “*I dream of an innocent child./ Something is happening. Something is happening*”. A última imagem dentro da história é uma projecção de Nikki como a Alice do famoso País das Maravilhas arquitectado por Lewis Carroll <sup>39</sup>.

Portanto, após visionar-se o filme todo, a enunciação de *INLAND EMPIRE* parece coincidir mais com o diagrama que apresento de seguida, o qual deve ser tomado como definitivo, no que a esta matéria diz respeito. De acordo com este gráfico, a história da polaca é enunciada por Nikki e cada bloco procede directamente do anterior, não se encontrando exclusivamente nele contido. Ou seja, este diagrama é mais orgânico e corresponde melhor à modalidade de enunciação aporética evidenciada ao longo de todo o filme. No entanto, também ele não é perfeito, pois que também ele não consegue encontrar o ponto de origem da narrativa *INLAND EMPIRE*. O problema reside no facto de o Descodificador Hermenêutico já conter imagens do segmento 1a do bloco II, quando a Visitante 1 ainda se encontra no exterior da mansão de Nikki. Logo, a protagonista americana ainda não foi convidada a olhar e ainda não formulou a “moldura” psíquica que inclui a polaca.

Assim, creio que o filme projecta em ambos os sentidos – a polaca produz o início da história de Nikki, mas esta cria o final da diegese da polaca. A duplicidade é incontestável e a aporia perfeita: a obra é descentrada, o que revela ainda mais a modernidade da sua construção e a simbiose que a caracteriza. Um filme trespassa literalmente o(s) outro(s) e aponta para os mecanismos de produção cinematográfica. No trabalho enunciativo das protagonistas, a obra chama ainda mais à colação a existência do espectador de cinema e a forma como a *mise en abyme* de enunciação o integra.

---

39) Aqui em vez de crescer, a protagonista regressa à infância (recuperando a candura original), mas o processo é igualmente demorado, deambulatório e envolve uma dualidade especular.

Diagrama 14 – Esquema de enunciação em *INLAND EMPIRE*

### 4.3. O filme mental e a experiência cinematográfica

*INLAND EMPIRE* é uma obra com muitos filmes no filme, quer institucionais (projectados sobre um ecrã audiovisual), quer psíquicos (o fluxo de enunciações mentais da[s] protagonista[s]). A relação entre ambos os factores é por demais evidente e deliberada. O *opus* de Lynch parece ilustrar a teoria de Metz sobre o visionamento cinematográfico, segundo a qual o espectador de cinema ao mesmo tempo que vê o filme vai-o construindo mentalmente. É também a esta dinâmica que supostamente alude o foco de projector que inicia a obra e ilumina

o genérico. *INLAND EMPIRE* é, pois, um filme sobre o trabalho da projecção, sobre o vidente como projeccionista. De modo alegórico, cumpre às espectadoras intradieéticas (a polaca e as várias figuras interpretadas por Laura Dern) reproduzir os fenómenos vividos pelo espectador extradieético no decurso dos visionamentos que presencia. Aqui insinua-se, porém, uma subtilidade que convém ter em conta: não é porque as personagens vêem, que projectam; é porque projectam, que acabam por ver. Os inúmeros convites ao olhar espalhados pela obra antecedem sempre os factos vistos. Por exemplo, só depois da pergunta que a Visitante 1 lança a Nikki (“*Do you see?*”) é que esta enuncia a “moldura” que aparentemente forma a essência da obra; só depois da questão “*Do you want to see?*” formulada pela Rapariga 2 é que Sue vai produzir mentalmente a *mise en abyme* nuclear em que a polaca lhe ensina a ver “o outro lado”. Assim, os filmes estão sobretudo na cabeça do espectador, o que confere à obra na totalidade uma natureza fundamentalmente onírica. Logo, todos os filmes são enunciações psíquicas, incluindo aqueles que ocorrem em ecrãs institucionais. Ou seja, é com o ecrã onírico (“*dream screen*”) de Eberwein que *INLAND EMPIRE* dialoga de forma directa.

Em primeiro lugar, o filme de Lynch, devido à profunda indiscernibilidade que o caracteriza (em termos deleuzianos), apresenta-se como uma estrutura onírica fechada. A natureza críptica do Descodificador Hermenêutico, que dá o mote ao filme, e o facto de o bloco V se situar fora da história, obrigam a contemplar o grosso da narrativa como um aglomerado de sonhos de origem muitas vezes incerta e dotados de propriedades variáveis. Por vezes consegue-se identificar *a posteriori* algumas dessas ocorrências (que assim adquirem uma cambiante de sonhos retroactivos), mormente nos casos em que há enunciações encaixadas. Porém, no essencial, é toda a tessitura filmica que ilude as nossas certezas, para o que ainda contribui a natureza abstracta da obra. *INLAND EMPIRE* enreda o espectador cinematográfico numa teia, apresentando-lhe verdades que são sumas falsidades. É no interior desta rede cerrada que a modernidade da obra se faz sentir e com ela a expressão do autor. É também no interior deste esquema incerto e mental que se manifestam os vários ecrãs dieéticos que o filme incorpora. Todos eles, pela forma como se apresentam, reforçam o cunho onírico da experiência cinematográfica em geral e deste filme em particular.

Vejam os de que modo é possível conjugar a aplicação do ecrã onírico espectral com um certo vanguardismo, analisando a ocorrência de *INLAND EMPIRE* que foi concebida precisamente como ilustração deste aspecto. Refiro-me à “alegoria do espectador” formulada na Dimensão Abstracta do bloco IV. Em determinado momento da narrativa, Nikki penetra numa sala de cinema em que um filme está a ser projectado na tela. Parece ser o clássico momento do filme no filme, o ponto alto das obras metacinegráficas na óptica do espectador e a circunstância em que os videntes intra e extradiegráficos partilham uma mesma localização. Porém, neste caso, a novidade do conceito é de tal ordem que a sala, contrariamente ao que é costume verificar-se nas ocorrências do tipo, encontra-se vazia, sem os seus naturais ocupantes: um conjunto indiferenciado de espectadores. A alegoria representa, para nosso benefício, o cinema privado que se gera na mente do espectador extradiegráfico durante o visionamento da obra. Para aquela projecção nenhum outro vidente é necessário, daí que mais nenhum seja incluído. Aquela ida ao cinema é, pois, um misto de “ilusão de realidade” característica do *medium* e de enunciação pessoal do espectador. Daí que Nikki se contemple no ecrã a debitar as exactas frases em que, no Interrogatório, traçara um paralelo com a experiência cinegráfica.

*I guess after my son died I went to a bad time... when I was watching everything go around me while I was standing in the middle. Watching it like in a dark theatre, before they bring the lights up. I'm sitting there, wondering 'How can this be?'*

[Nikki-prostituta, bloco IV, segmento 5b]

Tal como na situação anterior em que proferira verbalmente o comentário, o raciocínio de Nikki termina em assombro: “*How can this be?*”. Como pode ela figurar, na mesma postura, simultaneamente no ecrã e na sala? Como pode ela ser filme e espectadora ao mesmo tempo? Nunca como aqui o seu estatuto de protagonista receptora (segundo Dällenbach) foi tão verdadeiro. Porém, a dúvida da personagem, no sentido literal e narrativo da obra, adquire outros contornos quando entendida no âmbito da alegoria. Deste modo, aquela circunstância apresenta uma duplicação perfeita entre dois ecrãs oníricos: o ecrã

da personagem *no filme* e o da personagem *na sala*, como espectadora. Neste momento a total coincidência de ecrãs - em que o enquadramento intradieético é uma reprodução encaixada do enquadramento extradieético (correspondendo à visão do espectador de cinema) – pretende sobretudo reforçar a conotação entre instâncias <sup>40</sup>. Logo de seguida o filme introduz o supracitado texto de Nikki, no qual se pode ver descrito um fenómeno de alucinação (“ [...] *when I was watching everything go around me* [...]”). Portanto, existe aqui uma referência onírica explícita.

O aparecimento deste “sonho” produz uma mudança no modo de planificar a obra, que neste ponto alterna entre imagens só da cara de Nikki (em grande plano) e da sala, onde igualmente podemos ver Nikki em *amorcé* <sup>41</sup>. O grande plano da protagonista reforça a importância da sua enunciação. A sala de visionamento, onde se inscreve a cabeça de Nikki (sobre imagens de si própria no filme) transmite-nos a ideia de que espectadora e personagem estão a partilhar um mesmo ecrã, que ambas projectam mentalmente a mesma coisa. A identificação de Sue com a imagem é, em termos alegóricos, a identificação com a mente ali representada. À primeira vista, trata-se de um caso de ecrã encaixado, perfeitamente visível pela espectadora que nos simboliza a nós como videntes extradieéticos. No entanto, na presente circunstância, o filme *dentro* do filme faz-se *enquanto* vemos o próprio filme: o que o ecrã mostra é a sintonia perfeita entre produção e recepção, não só para a espectadora intradieética, mas também para nós, os espectadores de cinema <sup>42</sup>.

Ou seja, Sue não se encontra apenas a ver imagens passadas, ela também vê factos futuros. A partir de um dado momento, inclusive, em vez de ser o filme a reproduzir o que se passa no auditório, é a acção do auditório que antecede o conteúdo das imagens do filme. O factor prende-se, naturalmente,

---

40) Tomando o filme todo como estrutura onírica fechada (que ele também é), é possível considerar aquela coincidência já como um sintoma do factor que referirei a seguir. Ou seja, como sintoma de coincidência mental entre filme e espectadora. Diga-se que a versatilidade de *INLAND EMPIRE* é tal, que permite a conjugação de ambas as leituras.

41) Parte da personagem é vista a 3/4 costas. Neste caso é apenas a cabeça (a nuca).

42) Cujos mecanismos a alegoria reproduz e cujo posicionamento é duplicado quando a protagonista surge em *amorcé*. De acordo com o postulado por Dällenbach, durante a experiência de visionamento em sala, atrás do espectador intradieético situa-se o espectador de cinema.

com a reversibilidade da obra e com a aporia que ela contém, mas encontra-se do mesmo modo relacionado com a dupla especularidade psíquica do segmento. Assim, de acordo com a teoria de Eberwein, o ecrã transforma-se num espelho mental de dois lados, reflectindo em ambos os sentidos. É por isso que o filme intradiegético faz a espectadora tanto quanto a espectadora intradiegética faz o filme <sup>43</sup>. Só este facto já seria suficiente para haver dupla especularidade (em termos alegóricos), mas – repita-se – o filme que a espectadora faz é o próprio filme extradiegético (*INLAND EMPIRE*). Logo, podemos dizer que existe uma duplicação especular ao quadrado ou, como diria Metz, uma dupla reduplicação mental. Agora não se partilha apenas o ecrã, partilha-se a própria imagem, que é o seu conteúdo. Do mesmo modo que o Interrogador olha Nikki, o filme olha o espectador de cinema. O ecrã psíquico permite um contacto entre a instância autoral (com maior ou menor mediação fílmica <sup>44</sup>) e as duas instâncias receptoras (Nikki e nós). A existência do ecrã encaixado serve, fundamentalmente, neste caso para conjugar os dois níveis de recepção sem os confundir por inteiro, fazendo-os a ambos tomar parte na fusão entre lado de lá e lado de cá que a obra apresenta neste ponto.

Apesar de em ambas as plataformas intra e extradiegética as realidades filme e espectador comunicarem entre si em termos psíquicos (enunciação) e físicos (devido à contiguidade entre espaço do filme e espaço da sala), é apenas na primeira que se podem concretizar - devido à alegoria - a visibilidade e integração absolutas. Interpelada visualmente pelo Interrogador, Nikki despe o quimono azul com que abandonara o estúdio de rodagem e *reintegra* o filme – na tela – desta vez como Sue. O acto de despir o robe é simbólico, equivalendo a rejeitar uma pele para adquirir outra identidade, mas é também necessário em termos narrativos, para relançar a história na sua aparente circularidade. Este facto corrobora ainda mais a noção de obra nunca pronta e perpetuamente em vias de se fazer, o que equivale a afirmar que a obra se projecta no futuro embora esteja prestes a ser concluída.

43) A exacta reprodução do mesmo corpo não significa que o espectador de cinema possa ver-se a ser visto – algo verdadeiramente impossível, pois o ecrã é um espelho aparentado e não um verdadeiro espelho – mas sim que a obra o integra de algum modo.

44) Neste caso efectuado através da personagem Interrogador.

Como vimos, em *INLAND EMPIRE* a alegoria do espectador ultrapassa de longe a simples presença metafórica do vidente cinematográfico através da economia da história. A relação com a própria matéria artística afecta e ajuda a construir a expressividade plástica da obra na totalidade e não apenas a sua narrativa. Isto resulta numa alegoria do espectador notoriamente híbrida e complexa: a dupla reduplicação que Metz vislumbra em certas obras metacinematográficas permeadas de filme(s) no filme. Porém, devido à conjugação de dois tipos de ecrãs (o institucional e o psíquico) numa inter-relação entre três filmes diferentes, *INLAND EMPIRE* supera as expectativas do próprio Metz. Não se trata apenas de uma simbiose – em que o filme no filme é, afinal, o próprio filme<sup>45</sup> – mas também, e ao mesmo tempo: (a) de um filme feito de filmes, onde a corrente de consciência da[s] protagonistas é fundamental; (b) um caso de interactividade entre o filme primeiro e o filme segundo. No segmento 9 do bloco IV o ecrã é novamente transposto, desta vez em sentido inverso, mas com aproximadamente o mesmo resultado que no exemplo anterior. Desta vez não nos encontramos numa sala de cinema, mas não deixamos de estar num santuário de visionamento. Com efeito, a sala da polaca, em cujo ecrã televisivo o próprio filme *INLAND EMPIRE* é reproduzido logo desde o bloco I, funciona como um cinema (tão privado como o que Nikki frequenta sem querer).

#### 4.4. O tempo não cronológico

*INLAND EMPIRE* radica diegeticamente no sobressalto cronológico. Nem outra coisa se esperaria, a partir do momento que produz uma rede de histórias encaixadas umas nas outras. O filme comporta, pois, todas as modalidades de duplicação ou repetição interna apontadas por Dällenbach. Refiro algumas, a título meramente ilustrativo.

Como *mise en abyme* única o filme apresenta as três variantes:

- Prospectiva – todo o bloco I; o relato verbal da Visitante 1 (no bloco II)

---

45) O que constitui, precisamente, a base da aporia lynchiana.

- Retrospectiva – a alegoria do espectador do bloco IV; o relato da sem-abrigo
- Retroprospectiva – a tentativa de ver o “outro lado” (o bloco III).

Como *mise en abyme* repetitiva destacam-se, nas duas hipóteses:

- Alternância com a narrativa englobante – o Interrogatório
- Diversas ocorrências – as Visitas; o Corredor; o Outro Lado; o Limbo; as *mises en abyme* nucleares a preto e branco com o disco a girar; as alusões à novela radiofónica *Axxonn*.

Se qualquer uma das modalidades supracitadas compromete a linearidade da narrativa - gerando um “outro” espaço e um “outro” tempo - a combinação de todas elas desencadeia uma verdadeira ruptura cronológica e a profusão de diferentes estratos temporais. Os diversos “momentos” do tempo tornam-se verdadeiramente indiscerníveis. Deste modo o filme opera um salto qualitativo, desencadeando uma *outra dimensão* temporal.

Desde o início do bloco II que o espectador se encontra alertado para a importância da temporalidade em *INLAND EMPIRE*. A estranha Visitante 1 profere várias frases desse teor, fazendo jus à sua natureza oracular:

*Me, I can't seem to remember if it's today, two days from now or yesterday. I suppose if it was 9:45, I'd think it was after midnight. For instance, if today was tomorrow, you wouldn't even remember that you ought on an unpaid bill. Actions do have consequences. And yet, there is the magic. If it was tomorrow, you'd be sitting over there.*

[Visitante 1, bloco II, segmento 1a – o sublinhado é meu]

São frases de uma cronologia aparentemente irracional, fisicamente ilógica, mas redutíveis à bizarria da própria personagem, que se exprime por alegorias, e à sua limitada credibilidade narrativa, já que vê homicídios onde supostamente eles não existem (“*brutal fucking murder!*”). Por conseguinte, quando Nikki,

no segmento 4 do bloco IV, alude ela própria ao tempo, julgamos encontrar-nos apenas perante mais uma recorrência do filme:

*I figured one day I just wake up and find out what yesterday was all about.*

*I'm not too keen on thinking about tomorrow... and today is slipping by.*

[Nikki-prostituta, bloco IV, segmento 4)

Na verdade, é mais do que isso. O referido segmento é inteiramente dedicado àquele tema e antecede a metáfora sobre o cinema que constitui o tópico dominante do segmento seguinte. A ligação entre os dois factores parece-me óbvia. Na supra-referida citação, por trás da banalidade do dito, inscreve-se toda uma teoria sobre a temporalidade do cinema moderno. O que Nikki ali veicula é: (a) o tempo como série; o devir em que o “antes” (“*yesterday*”) e o “depois” (“*one day I just wake up*”) são duas faces do mesmo fenómeno; (b) o tempo cristalizado, constituído por um “futuro” que ainda não é, mas já espreita, e um “passado” que muito brevemente há-de ser. Dito de outro modo, *INLAND EMPIRE* não destaca a temporalidade cinematográfica em geral, mas sim um regime muito especial dela: o tempo não cronológico como marca cristalina de um cinema que se evidencia em desdobramentos vários e em sintonias impossíveis. Desta feita, através de uma temporalidade psicológica inconsciente, o filme corrobora a enunciação mental e os encaixamentos narrativos.

*INLAND EMPIRE* é um filme carregado de memórias e de sonhos, mas apresentados de forma atípica. Não interrompem, como enunciados reflexivos metadieéticos<sup>46</sup>, uma continuidade de acções. Eles são a própria matéria plástica do filme, tomado na sua globalidade. “*We are like the dreamer who dreams and then lives in the dream*”, afirma Lynch<sup>47</sup>.

Relativamente ao primeiro aspecto, não considero como *flashbacks* as enunciações mnésicas em que Nikki, Sue, a polaca ou a Mulher se recordam

46) No sentido dällenbachiano de uma personagem colocada momentaneamente a viver outra situação.

47) É uma citação dos UPANISHADS que David Lynch usa com frequência. Retirada de: David Lynch, *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity* (New York: Jeremy P. Tarcher / Penguin, 2006), p. 139.

de circunstâncias passadas. As técnicas de filmagem utilizadas por Lynch confirmam a natureza inconsciente daquela temporalidade e a coexistência de estratos ou faixas do tempo. É o caso, por exemplo, da sobreposição visual de várias imagens em espaços e épocas diferentes; da velocidade variável (câmara lenta ou acelerada); da difusão de imagens no interior de um ecrã televisivo; dos desfoques não motivados pela subjectividade das personagens. As “memórias” que surgem em *INLAND EMPIRE* não são nunca uma actualização presente de imagens passadas, por dois motivos: a irrealidade do registo em que decorrem e a mistura de tempos que lhes subjaz. A sua ambiguidade é de tal ordem que, inclusive, ficamos na dúvida se serão mesmo memórias, chegando a considerar a hipótese de nos encontrarmos perante outro registo psíquico.

Relativamente ao segundo aspecto, também não entendo os “sonhos” de *INLAND EMPIRE* como micronarrativas bem localizadas, cuja natureza estilizada serviria para as distinguir do resto do filme. Veja-se, por exemplo, que todo o bloco III, que tenho vindo a designar como declaradamente onírico, não é alvo de um fecho absoluto. Se um presumível início pode ser identificado, devido ao facto de, entre outros aspectos, Sue baixar a cabeça e fechar os olhos (dando a entender que adormeceu), o mesmo não se pode dizer do final. A personagem não “acorda”, simplesmente transita para um outro regime. Além disso, trata-se de um bloco inteiro e não de um mero segmento; não interrompe o curso da narrativa, funde-se com ela. Por outro lado, ocorrem em *INLAND EMPIRE* algumas situações oníricas não apontáveis a nenhuma personagem em concreto. Veja-se, por exemplo, a situação em que (no segmento 7 do bloco III) Sue se dirige à câmara num cenário muito parecido com aquele em que se move o sonâmbulo Cesare no filme expressionista alemão *Das Kabinett des Dr. Caligari* (de Robert Wiene, estreado em 1920). A câmara lenta do movimento e a fâcies horrenda da personagem quando se aproxima da objectiva ilustram uma outra dimensão fantasmagórica do cinema diversa da que anteriormente expus, num momento do filme dedicado topicamente ao Fantasma. Portanto, pode-se falar de um *estado* de sonho, mais do que de uma narrativa verdadeiramente onírica.

Mais: o tempo narrativo não é aqui suspenso numa dilatação atemporal do passado, pois que todo o filme é contagiado por uma certa indefinição. As dimensões abstractas dos blocos II, III e IV são, como o nome indica,

intrinsecamente atemporais. A ocorrência que designei por Limbo corresponde meramente a um extremar da situação, a uma indefinição, porventura, superior à do resto da obra, dado que afecta também a componente espacial. Repare-se, aliás, que a produção *Vier Sieben* é de datação inconclusiva. O vestuário da polaca oscila entre os anos 20 do século passado e uma época indeterminada. O segmento 2 do bloco IV (onde figuram trajés e veículos de época) e a sumptuosidade dos *décors* bálticos podem induzir em erro, mas o facto é que não existe qualquer referência histórico-cronológica no interior do filme.

As memórias, tal como formuladas em *INLAND EMPIRE*, correspondem a um vazio de tempo cronológico, inserindo-se numa temporalidade inconsciente e não realista onde presente e passado existem simultaneamente como as duas faces do germe cristalino. Este desdobramento é claro no segmento 3 do bloco III, que na minha Estrutura apelidei de “memórias de juventude”. Aparentemente desgostosa após o repúdio de que terá sido alvo por parte de Billy, Sue senta-se na mesma sala onde furara a *lingerie* para ver o “outro lado” e aí vislumbra um grupo de raparigas (adolescentes) entabulando uma conversa sobre o mesmo tópico: a rejeição de uma delas por parte de um pretenso namorado. O paralelismo entre as duas situações – uma presente (a de Sue) e outra passada (a da rapariga) – ultrapassa a simples analogia, pois que aquilo que Sue vê é aquilo que ela já *viveu*. Dito de outro modo: Sue é a adolescente rejeitada, quer o tenha sido directamente apenas uma vez (uma situação concreta: a rejeição primordial) ou várias, por inerência da própria condição de adolescente (onde estes dramas da vida se sentem de forma mais intensa). A dúvida subsiste quanto à natureza dessa incorporação. Sue pode rever-se, por osmose, na moça rejeitada, ou aquela ser efectivamente a própria Sue. Para já, a construção da cena faz-me pender para a primeira hipótese.

A cena começa com Sue a olhar em frente, encostada à parede da sala. A subsequente imagem da jovem a queixar-se fá-la olhar para fora de campo, na suposta direcção da adolescente. As raparigas surgem na mesma sala ocupada por Sue, em estreita contiguidade com ela, mas nunca na mesma imagem que a protagonista. O tempo desdobra-se assim num mesmo espaço, mas sem que esta coexistência implique uma mistura absoluta. A fragmentação espacial da cena (em que durante a maior parte do tempo as raparigas estão distribuídas

por quatro agrupamentos) contribui para tornar credível a presença de Sue no mesmo espaço das suas memórias. Ou melhor dito: a presença das suas memórias no mesmo espaço *que ela*. Porém, não se trata de uma contiguidade verdadeiramente espacial, como o indicam os olhares de Sue para um fora de campo situado à sua frente (o proverbial olhar para o “vazio”), pontuado por alguns sorrisos; mas sim de uma adjacência afectiva. O passado existe aqui *dentro* do presente (e literalmente dentro de Sue, embora se espelhe no exterior). Sue é a percepção, a imagem actual presente; as jovens o seu reflexo virtual passado, revivido como recordação. Todavia, este presente (que comporta em si mesmo um passado) ainda se vai cindir mais em passado e futuro quando as jovens, na tentativa de erguer o moral à companheira repudiada, aludem a uma pretensa festa que terá lugar *nessa mesma noite* e às hipóteses de (uma nova) sedução que ela comporta. Segue-se uma animada coreografia em grupo do tema musical “The Loco-motion”, como que interpretada num salão de baile (discoteca ou festa de liceu). A experiência passada faz adivinhar o (negativo) desfecho daquela dança e daquela nova sedução, daí que a cena termine com as raparigas a desaparecerem da sala subitamente por corte - como que banidas por Sue, que não encontra naquelas reminiscências o refrigério necessário.

Todavia, é numa das recorrências que pontuam o filme que a coexistência de tempos convocados pela memória mais se faz sentir em *INLAND EMPIRE*. A frase “*Hey! Look at us/me and tell us if you’ve known us before*” surge três vezes na obra, uma por cada um dos blocos centrais. No bloco II (Limbo) é a Rapariga 1 quem a lança a Sue; no bloco III, durante o *barbecue*, é Sue quem a formula, devolvendo-a à Rapariga 1 (que se faz acompanhar da Rapariga 2); no bloco IV é a moça polaca que interpela as Raparigas 1 e 2. Deste modo, a incidência da pergunta, que parece relevar de um efeito paramnésico de *déjà vu*, é corroborada pela aparente veracidade do facto inquirido. São, efectivamente, os mesmos corpos que assim se repetem. O passado a que se reporta o facto relembado convive com o presente onde este é revivido.

Que o fenómeno ultrapassa em muito a simples recorrência formal, prova-o o segmento 4 do bloco III, inteiramente dedicado a este tópico. O *barbecue* é interrompido para Sue recordar (quicá através da Polaca?) as mortes de *Vier Sieben*, sendo ali a mancha de *ketchup* na camisola do marido aquilo que

desencadeia a memória do banho de sangue. Este facto não é inocente nem ocorre por acaso: ele verifica-se no interior de um profundo desejo de ver e mediante o cumprimento de um estratagema específico para o conseguir. Recorde-se que é depois de Sue furar a *lingerie* para aceder ao “outro lado” que estas mesclas temporais mais se fazem sentir. Após a fatídica pergunta lançada no limbo 1 (“*Do you want to see?*”), Sue começa a ser acometida de relances temporais, directamente relacionados com o uso do relógio de pulso e a consequente marcha atrás do fluxo temporal (os ponteiros do relógio deslocam-se, efectivamente, em sentido retrógrado).

O *déjà vu* é, pois, uma espécie de regresso ao passado efectuado dentro do presente, em mais do que um sentido. A suposta ordem cronológica das visões não corresponde ao que seria normal num filme regido por um profundo esquema motor: primeiro situamo-nos no tempo do desgosto de Sue, passamos para a sua vida anterior ao adultério e terminamos nos anos 20 do século XX (em plena prostituição da polaca). Como em *INLAND EMPIRE* a cronologia tem um valor simbólico e não causal, não correspondendo a uma verdadeira linearidade de acontecimentos, este factor só pode ser interpretado de outra forma: como evidência da cisão do presente e da sua relação com estratos mais abrangentes. É precisamente por ocorrer nos três blocos centrais do filme, ligando entre si personagens e histórias diferentes, que o fenómeno do *déjà vu* põe em evidência o tempo não só como imagem cristal (inserida na categoria genérica dos opsignos deleuzianos), mas também como imagem-tempo, ou hialosigno (destacando a própria composição da temporalidade). Através do *déjà vu* e da frase “*Hey! Look at us/me and tell us/me if you’ve known us/me before*”, Lynch consegue salientar aquilo que se preserva no tempo que passa. A imagem acelerada das nuvens a moverem-se no céu durante os primeiros planos do churrasco pode significar isso mesmo.

Para encontrar a essência (o substrato) da imagem-tempo em *INLAND EMPIRE* é preciso analisar o filme, quer na sua globalidade, quer nos blocos que o constituem. Só assim é possível aferir da dupla temporalidade virtual caracterizada pela coexistência de passados (que, somados uns aos outros, constituem *todo o passado*, ou o passado como um todo) e pela simultaneidade

de presentes (que, em conjunto, formam *todo o presente*, ou o presente como um todo). Desta feita, pode ver-se de que modo o tempo passa *enquanto* se conserva.

Posso desde já afirmar que *INLAND EMPIRE* faz uso de ambos os cronosignos que Deleuze refere como sendo os dois pólos da temporalidade não cronológica - os momentos específicos de presente (“*pointes de présent*”) e as camadas de passado (“*nappes de passé*”) –, sendo por isso, simultaneamente, um radical exercício de descontinuidade e de continuidade. Analise-se, então, cada um deles, à vez, para depois se observar a sua compatibilidade mútua.

É no bloco IV que os presentes simultâneos mais se fazem sentir em *INLAND EMPIRE* e logo desde o início. Com efeito, no segmento 1 Sue “descobre-se” como prostituta em Los Angeles, após ter sido transferida para esse tempo e local por meio de um forte *raccord* de imagem e som: o grito de Sue durante a apoteose luminosa que encerra o bloco III coincide com o posterior cumprimento das prostitutas no Passeio da Fama de Hollywood. A sua primeira reacção é de surpresa – “*I’m a whore!*”, afirma em tom contristado – mas logo muda de semblante e de postura, assumindo a sua condição num ataque de riso histérico: “*Where am I? I’m a freak!*”. Esta mudança de atitude marca não só a transição plena de um bloco a outro e a “encarnação” que lhe corresponde <sup>48</sup>, como também uma fissura que se instala na narrativa, desdobrando-a temporalmente e gerando como que uma prega do tempo, uma *décalage*. Numa mesma cena e numa mesma rua, Sue – dentro da história – *vê-se* agir na própria história, a escassos metros (mais concretamente do outro lado da rua). Ao contemplar-se a interagir com as restantes prostitutas (na repetição exacta dos gestos que fizera ao emitir as frases que proferira no início da cena – “*Where am I? I’m a freak!*”) torna-se *espectadora* de si mesma, revelando duplamente o tempo e o filme como construção.

O fenómeno não pode ser dissociado de outros desdobramentos anteriores, visto que ocorre junto à porta marcada com a estranha inscrição “Axxonn”, que sabemos de antemão dar acesso ao “outro lado”. Contudo, nas circunstâncias prévias, a componente espacial fora, apesar de tudo, dominante e relacionava-

48) Viremos mais tarde a descobrir que toda esta parte do filme pertence já a um universo profílmico intradieético e que o corpo de Laura Dern é o invólucro de Nikki *como* Sue.

se directamente com o olhar duplicado. Aqui estamos em presença de uma duplicação do *tempo* e num momento do bloco que não corresponde à dimensão abstracta, atemporal. Repito: Sue desdobra-se no *mesmo espaço*, e ao fazê-lo cinde também o presente, não em várias versões (pois os gestos vistos por ela são os mesmos que nós vimos), mas sim em diversos pontos. O momento em que caminha pelo passeio, se detém junto à porta com a inscrição a giz e olha para o outro lado da rua, vendo-se a si mesma, corresponde ao presente do presente; o instante em que, no passeio inverso, interage com as colegas prostitutas equivale ao passado do presente; a circunstância em que, ao constatar a presença da Mulher de *t-shirt* branca oculta atrás de uma árvore, se apercebe da eminência da sua morte (que aquela lhe irá, efectivamente, infligir) enquadra-se no futuro do presente.

Os três momentos são indiscerníveis, pois que, somados, ditam uma única situação narrativa, apreendida a partir *de dentro* pela personagem (daí a dispersão da ordem cronológica). A acção poderia reconstituir-se da seguinte forma: Sue chega, interage com as colegas e é assassinada pela Mulher. Porém, a reconstituição não é desejável, nem sequer possível. A simultaneidade de presentes, mesmo quando o essencial dos gestos representados se mantém, não clarifica por inteiro o sucedido. O tempo permanece inexplicável e controverso. As inconsistências fazem-se sentir na forma como Sue aparece na fatídica rua; na fuga que não resulta em nada, conduzindo-a de novo ao local do homicídio; na utilização da chave de parafusos, que antes surgira cravada na barriga da Mulher (bloco II, cena da esquadra / bloco III, visão da Mulher esventrada) e que agora é usada para estripar Sue...

A impossibilidade (“*impossibilit *”) dos presentes de *INLAND EMPIRE* faz-se, no entanto, sentir de outro modo, directamente relacionado com o seu intrínseco desdobramento narrativo. Recorde-se que o filme é, à partida, constituído por três universos filmicos – a produção *On High in Blue Tomorrows*, a diegese correspondente e o mundo de *Vier Sieben* – cada um deles existindo no presente, porque nos são fornecidos em simultâneo. Como já referi, a polaca é espectadora da narrativa de Nikki e de Sue, as quais por sua vez a observam a ela. Nikki e Sue também são reversíveis quando se fundem num único corpo – o de Laura Dern – durante a rotação do filme intradieético. Perante a premissa base

do adultério e das mortes daí resultantes, pode-se considerar a história da polaca como o passado do presente, a história de Sue como o presente do presente, e a história de Nikki como o presente do futuro. Verifica-se aqui, obviamente, uma maior distensão de presentes do que a ocorrida no exemplo de Sue-prostituta nas ruas de Hollywood, mas julgo que aquele aspecto é o mero agudizar desta tendência, sendo ali mais notório porque a narrativa se torna progressivamente mais cristalina com o decorrer do filme, aumentando os níveis de indistinção entre real e imaginário.

Os três presentes não surgem distribuídos de forma plausível por diversas personagens no interior de um único mundo (como pontos de vista incompatíveis), mas sim por três personagens, cada uma em seu mundo. É um misto de objectividade, confirmada pelo facto de serem produções reais <sup>49</sup>, e subjectividade, pois que cada universo é veiculado psiquicamente pela(s) respectiva(s) protagonista(s) e todas elas se inserem dentro de uma “moldura” (ela própria de natureza mental). É este facto que gera a incompatibilidade maior entre versões, sendo o aspecto mais controverso o destino da anti-heroína e o dos restantes elementos do enredo sentimental. Assim: *On High in Blue Tomorrows* não contemplaria, à partida, a morte da protagonista, mas vemo-la a ser rodada; supostamente as mortes de *Vier Sieben* não passariam de um mito, mas são mostradas; em *On High in Blue Tomorrows* quem morre é Sue, mas em *Vier Sieben* a vítima feminina é a Mulher; ainda em *Vier Sieben* o amante é mortalmente baleado, em *On High in Blue Tomorrows* é o Fantasma (o marido) quem morre dessa forma; em duas versões da história o filho da protagonista morre e ela é abandonada pelo marido, na versão alternativa com final feliz ela é reunida à família... O inventário é dispensável, pois que os exemplos se multiplicam, sem todavia acrescentar mais nada à ideia já formulada. Veja-se, portanto, o que acontece relativamente à coexistência de passados.

O passado é em *INLAND EMPIRE* a voragem em que se entranham as personagens e nós com elas – o que pode acontecer por sobreposição visual,

49) Embora a rodagem de *Vier Sieben* não seja nunca vista em *INLAND EMPIRE*, é importante que o espectador acredite, pelo menos em parte, nessa hipótese. Só assim, receará, como Devon, que os relatos do produtor tenham alguma validade. Diga-se que é da crença nesta pseudo-realidade que nasce a dúvida, tão necessária ao regime de indiscernibilidade que orienta o filme.

por intermédio de uma *montage sequence*<sup>50</sup>, ou por simples contiguidade física. Pode-se dizer que existe uma dimensão preexistente integral composta pelo mito fundador: a história cigana da qual derivam as diegeses de *On High in Blue Tomorrows* e *Vier Sieben* e que subjaz a todos os relatos e ilustrações que presenciamos ao longo das três horas de filme. Este mito funciona como uma espécie de substrato metacinematográfico equivalente à globalidade do tempo como dimensão virtual na qual se mergulha para extrair memórias ou reminiscências. É isso que têm em comum as três histórias de *INLAND EMPIRE* e aí reside o tão propalado mistério que envolve o “passado” das personagens, no qual Lynch capitaliza como factor constitutivo da obra. Justamente, o filme não seria o mesmo se não impusesse ao espectador a obrigação de reconstituir, por tentativa e erro, camada sob camada de passado diegético. Em termos gerais, este paira sobre a obra como uma promessa e, ao mesmo tempo, uma ameaça.

Também é, no entanto, possível reconhecer a coexistência de camadas de passado dentro de cada um dos universos diegéticos, isoladamente considerados. Essas camadas em cada dos universos diegéticos devem ser contempladas numa dupla perspectiva: (a) como regiões da experiência humana em geral; (b) como confronto de alternativas inconciliáveis. Nos blocos III e IV, em particular, assiste-se à exploração privilegiada da juventude e da maturidade.

As memórias de juventude revividas por Sue em Casa de Smithy não são experienciadas na 1ª pessoa, mas sim através de um colectivo presente ao longo de todo o filme: o grupo de raparigas sem nome<sup>51</sup>. Recorde-se que no Limbo 1, ao dirigirem-se à protagonista, as jovens transmitem a sua mensagem em conjunto, com cada uma delas a emitir apenas um excerto. O grupo divide-se ocasionalmente num par – constituído pelas duas raparigas dos episódios de *déjà vu* – que incita a protagonista à lembrança (“*Do you want to see?*” – Limbo 1) ou nela desencadeia sem querer novas recordações (durante o *barbecue*). Esta continuidade assegurada pelo colectivo de jovens desencadeia uma memória que é sentida como bem mais do que pessoal: é quase a memória de uma geração

50) Sequência-síntese, em português.

51) As figuras que o integram são parcialmente variáveis de cena para cena, facto que, provavelmente, tem mais a ver com as condições de rotação do que outra coisa. Recorde-se que as filmagens se arrastaram no tempo, sem um calendário previamente estabelecido.

inteira ou de um estrato sócio-económico. É também por esta razão que no exemplo, anteriormente referido, de Sue a contemplar em sua casa uma outra jovem desgostosa, me inclino mais para uma figuração não literal da protagonista.

No Interrogatório, inversamente, Sue debita a sua vida, sozinha perante um homem que pouco ou nada representa em termos sociais. Os vários relatos que a protagonista efectua correspondem a diversas etapas da sua vida, pautada por relações controversas e pouca estabilidade emocional. De um ataque sexual sofrido na meninice até à sova infligida pelo marido já durante o casamento, a sua vida *passada* (relativamente ao momento em que ocorre a “confissão”) vai sendo revelada por camadas bem acondicionadas e distribuídas ao longo das recorrências que formam o Interrogatório. Aqui a memória parece ser apenas sua, mas ao mesmo tempo multiplica-se num sem fim de casos pouco credíveis, sobretudo quando somados uns aos outros. É notório o contraste entre a colectividade da juventude vivida na companhia de outras raparigas e um rol de desgraças sofridas individualmente numa vida de quase indigência.

É óbvio que estas duas versões de juventude não coincidem, tal como também não coincidem, já na maturidade, a constância de um casamento (embora remediado) e uma dissolução quase compulsiva (recheada de homens para todos os gostos). O espectador de cinema não pode deixar de duvidar das recordações assim enunciadas, cuja veracidade tende a ser posta em causa. Como afirma Deleuze:

[...] *La ligne droite comme force du temps, comme labyrinthe du temps, est aussi la ligne qui bifurque et ne cesse de bifurquer, passant par des présents impossibles, revenant sur des passés non-nécessairement vrais.*<sup>52</sup>

Para além de tudo isto, cada bloco funciona como uma *série*, pois é redutível a uma temporalidade não cronológica em perpétuo devir. “*It’s a story that happened yesterday, but I know it’s tomorrow*”, afirma Nikki/Sue na cena de sexo que marca em definitivo a indistinção entre realidade e imaginário no bloco II. O “antes” e o “depois” são as duas faces do mesmo devir para a personagem,

52) Deleuze, *Cinéma 2, L’image-temps*, p. 171.

neste contexto, e para o espectador de cinema, no filme todo. Daí haver tantas referências aos três tempos – “*yesterday*”, “*today*”, “*tomorrow*” – e a duas horas precisas - “9:45” e “*after midnight*”. No início da produção de *On High in Blue Tomorrows* ainda somos orientados por efeitos ópticos (fundidos), se bem que as elipses não anunciadas contrabalancem a continuidade assim estabelecida<sup>53</sup>. De bloco para bloco, no entanto, os diversos segmentos imiscuem-se cada vez mais uns nos outros com cada vez menos pré-avisos visuais<sup>54</sup>. Esta tendência agudiza-se com o desenrolar do filme, atingindo o auge no bloco IV: “*The thing is, I don't know what was before or after. I don't know what happened first.*”, diz Sue no segmento 4. À semelhança do que já vinha sucedendo nas dimensões abstractas de cada bloco, *INLAND EMPIRE* torna-se agora um fluxo verdadeiramente contínuo, procedendo por *raccords* directos entre espaços e tempos diferentes. O melhor exemplo é a cena de prostituição nas ruas de uma Polónia dos anos 20 do século passado.

Que não haja dúvidas: a cena atrás referida decorre mesmo naquele tempo e naquele espaço... mas não só. Os veículos (caleche e automóvel) e o vestuário da polaca e demais colegas provam essa filiação, mas o segmento deriva do anterior por *raccord* posicional de uma figura diegética: uma das prostitutas de Los Angeles surge, em continuidade, encostada a uma árvore na América e a outra na Polónia, usando as mesmas roupas e penteado em ambas as situações. Deste modo, o segmento transforma-se numa profunda “falsidade”. Não só é impossível a americana existir na Polónia do início do século XX, como também o segmento não parece ser directamente enunciado por ninguém dentro da história. Os anos 20 surgem ali, inclusive, pela primeira e única vez no filme

53) Os fundidos destinam-se mais a realçar o esquema binário de grande parte do bloco, distinguindo o real do imaginário. Como factor de continuidade cumprem um papel diminuto.

54) Já em termos sonoros não se pode alegar o mesmo. Aí Lynch utiliza um crescendo sonoro combinado com alguma dissonância para nos alertar quanto à irrealidade dos factos representados e quanto ao imaginário que eles, eventualmente, comportam. Por vezes, servem de falsas pistas, contribuindo de forma adicional para a ambiguidade generalizada, mas no essencial, são mais credíveis do que a imagem.

todo <sup>55</sup>, mostrando o alcance da fluidez temporal, em que diversos estratos se sucedem de forma progressivamente mais audaz e auto-reveladora.

*INLAND EMPIRE*, como cadeia de séries, expõe deliberadamente a natureza da arte moderna deleuziana, que podemos classificar de “contínua descontinuidade”. As descrições puramente ópticas e sónicas, desligadas do seu prolongamento motor, operam uma indistinção entre o imaginário (o sonho, a memória, a fantasia, etc.) e um pretense real, convocando o espectador de cinema como *vidente*. A narração, ao ser descentrada e independente da acção, do movimento e até, em certa medida, do espaço, faz com que o filme se torne sobretudo *visível*. O regime imaginário da(s) protagonista(s), autora(s) da enunciação, impregna toda a obra com a mesma intensidade falsificadora que o próprio autor David Lynch coloca na feitura de *INLAND EMPIRE*, uma obra atravessada, precisamente, pela misteriosa figura de um hipnotista (o Fantasma), que simboliza, para além do receptor abstracto à própria instância autoral, como já referi.

#### 4.5. De volta ao enunciado – a sinopse das histórias

Feito um percurso analítico pelos meandros da *mise en abyme* em *INLAND EMPIRE* e pelos três níveis que o compõem, encontro-me em melhor posição para efectuar um resumo de ALGUNS factos da(s) história(s) – nomeadamente os que relevam da quadrangulação amorosa - atestando da complexidade que antes referi. A reconstituição do *puzzle* pouco acrescenta à obra em si, pois que o valor desta deriva do enredo e do trabalho de ocultação e disrupção temporal que comporta... mas acrescenta algo à deriva do espectador de cinema.

“Um filme de produção europeia falado em polaco, *Vier Sieben*, é baseado num conto cigano. Nele uma mulher abastada (papel atribuído a Karolina Gruszka) torna-se amante de um homem de condição social mais modesta (interpretado por Peter J. Lucas), de quem engravida. Porém a mulher deste (Julia Ormond, que surge de costas), sendo estéril, recusa-se a libertá-lo. A amante é sovada

---

55) Nas outras circunstâncias da obra o vestuário da polaca não é aquele, o que nos sugere que esta temporalidade é uma falsidade deliberada, remetendo, porventura, para a história cigana original (cuja temporalidade nunca nos é referida).

violentamente e abandonada pelo próprio marido (representado por Krzysztof Majchrzak), acabando a prostituir-se na rua, mas não sem antes ter – presume-se – perdido a criança. A irredutível esposa é esventrada com uma chave de fendas (pela amante desesperada) e o adúltero baleado na cabeça (supostamente pelo marido enganado). O problema reside aqui no facto de que, afirma-se, quem morreu foram os actores e não as personagens... Mas como pode o elenco matar-se entre si? Como podem, inversamente, as personagens autonomizar-se da história? Que interstício da narrativa leva o “empregador” do marido (que penso ser, nada mais nada menos do que o Fantasma) a encomendar-lhe um homicídio, que julgo ser o seu? Que sortilégio faz com que, afinal, seja o adúltero a morrer, contra todas as expectativas? O virtual torna-se real, desenvolvendo uma aporia tão filosófica quanto enunciativa. Em todo o caso, a produção é interrompida. Todavia, será que chegou mesmo a haver produção?

Anos mais tarde, não se sabe ao certo quantos, um novo filme é encetado com base no mesmo conto cigano. Chama-se agora *On High in Bue Tomorrows* e é produzido nos E.U.A., num estúdio em Hollywood. Aparentemente, a acção da história decorre no Sul da América. Nela, Sue, uma mulher de condição modesta (interpretada por Laura Dern) envolve-se com um homem abastado para quem trabalha (papel interpretado por Justin Theroux), não sabemos em que capacidade. Aproveitando a ausência dos dois filhos e da esposa (Julia Ormond, mais uma vez), o patrão seduz a empregada, que se deixa seduzir, apesar de também ela ser casada (Peter J. Lucas novamente no papel do marido). Após engravidar e ser – presumivelmente – repudiada pelo patrão, Sue conta ao marido que se encontra grávida, desconhecendo a esterilidade daquele. Como resultado é sovada e abandonada. Tendo perdido a criança – em circunstâncias não explicadas – cai na droga e na prostituição de rua, em Los Angeles. O problema desta vez é outro: por que motivo a história, onde à partida não deveria haver nenhum “homício brutal”, dado tratar-se de uma banal narrativa de infidelidades conjugais, apresenta agora de forma tão ostensiva tal componente? Quem introduziu o homicídio da protagonista na narrativa? A que se deve a presença tão reduzida do “amante”? Quem é e o que faz o Fantasma no meio de tudo isto? Como foi a protagonista desembocar em Los Angeles.

Nikki (Laura Dern), a actriz convidada para desempenhar o papel de Sue, mora numa mansão tipicamente hollywoodiana, sendo casada com um homem poderoso – possivelmente chamado Piotrek (de origem polaca). O seu envolvimento físico com o colega de trabalho, Devon (Justin Theroux), que interpreta o papel do “amante”, teria graves consequências para ambos, face à previsível retaliação do poderoso marido. A tentação parece avolumar-se à medida que as cenas do filme são rodadas. Com o avançar da filmagem, em que Nikki mergulha psiquicamente na obra, identificando-se cada vez com a personagem central, o espectador de cinema é levado a temer o pior. Mas esta história, ao contrário das duas anteriores, não termina em tragédia. Quando nada o faria prever, Nikki estabelece *um contacto* com a história original, gerando um novo desenlace: agora a rapariga polaca não é abandonada pelo marido nem tomba na prostituição. O par polaco reúne-se e vive feliz para sempre na companhia do filho, que afinal não morrerá. O problema é que a rapariga mudou de condição social e passou a ser pobre, casada com um homem diferente (o marido pobre do filme *On High in Blue Tomorrows*). As protagonistas de ambas as diegeses fundiram-se numa só, bem como a própria história, talvez de regresso àquilo que deveria ter sido. Mas, então, que filmes andaram a ser feitos? E será que o foram mesmo?

Todos os pormenores mais enfadonhos foram omitidos. Todavia, o resultado seria o mesmo, caso não o tivessem sido. As histórias de *INLAND EMPIRE* não se contam, *vêem-se* – tal como o realizador David Lynch deseja. Encaixar laboriosamente peças num *puzzle* é trabalho de coleccionador empenhado que obriga a diversos visionamentos. Assim o vidente cinematográfico fica preso numa rede de re-projecções com valor de descoberta, um regresso às origens da sua actividade de vidente e à emoção, como dizia Comolli a propósito de *Celovek c kinoapparatom*, da “primeira vez”, mas tudo isto no interior de um único filme. Por este motivo a alegoria do espectador representada em *INLAND EMPIRE* não poderia ser outra coisa senão aporética, nem a ambiguidade do filme trabalhada com propósito tão nobre. Nas reflexões internas da história, encontra-se reflectido o próprio vidente cinematográfico e a sua condição ontológica de ser cativado. Ao desejo espectral de integração (“*Are you looking to go in?*”) e visão máxima (“*Do you want to see?*”) responde o próprio filme como imagem

crystal cintilando em todas direcções e fornecendo múltiplas aberturas. Quanto mais o espectador deseja ver, mais o filme lhe proporciona novas “entradas” para se ver a si também como presença (*in*)visível.

CODA



## Conclusão:

# A alegoria na era do digital

*INLAND EMPIRE* possui um discurso tão válido quanto os discursos de *8 ½* (Federico Fellini, 1963, ITA/FRA), *Le Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963, FRA/ITA) e *Persona* (Ingmar Bergman, 1966, SUE). À semelhança daquelas três obras, também o *opus* de Lynch é um filme auto-reflexivo sobre o regime do cinema moderno e sobre as propriedades reflexivas da imagem no qual este se baseia<sup>1</sup>. Trata-se de um discurso figurado e não de um discurso eminentemente estético (de teor espectacular), ideológico (de cariz político) ou filosófico (de natureza ontológica) como é a marca distintiva dos três autores supra-referidos. Ainda assim, reporta-se a um acto fundamental de enunciação que aqueles – embora de outra forma - também contemplam. No seu caso particular, a temática privilegiada é a relação entre o filme e o vidente extradiegetico no decurso da experiência cinematográfica, que o próprio Bergman já abordara em *Persona* mas numa perspectiva menos abstracta. *INLAND EMPIRE* é, portanto - tal como aquela obra do cineasta nórdico - uma alegoria do espectador, apresentando uma reflexão sobre a natureza do próprio *medium* e sobre as formas que este tem de atrair o vidente ao seu seio. Porém, quando se fala em *medium*, e sobretudo nesta era pós-moderna de crescente hibridismo técnico, somos confrontados com alguns lugares-comuns ou autênticas falácias que convém desmistificar para se compreender o real importe de David Lynch à actividade alegórica cinematográfica. O cinema de Lynch deve tudo ao meio e dele deriva a sua auto-reflexividade específica, em grande parte baseada em texturas e abstracções que se nutrem mutuamente, mas o seu vanguardismo é solitário e nada deve a modas e tendências, contendo mesmo uma certa dimensão *retro*, à semelhança dos ambientes e locais que retrata.

---

1) Jean-Michel Frodon - em “David Lynch, artiste et cinéaste”, *Cahiers du cinéma*, nº 620 (Février 2007), p. 8 – afirma que “*INLAND EMPIRE* [...] impose pour la première fois de manière aussi complète, sa [de David Lynch] place de cinéaste moderne. Une place d’autant plus éminente qu’elle renonce à être dominante”.

[O Espectador (*In*)Visível:  
Reflexividade na óptica do espectador em *INLAND EMPIRE* de David Lynch, pp. 229 - 248]

Quando em 1992 o machado de Leland Palmer se abateu violentamente sobre o televisor do genérico de início de *Twin Peaks – Fire Walk with Me* (FRA/EUA), muitos teóricos entenderam nesse gesto uma destruição simbólica do formato catódico, muito na linha das críticas tecidas por Jean-Luc Godard à televisão e ao seu papel na cultura e na sociedade. Porém, um fosso ideológico separa estes dois autores: enquanto Godard detém uma postura politicamente empenhada e atenta aos conteúdos veiculados pelo *medium* televisivo (enquanto produto de massas acéfalo e duplamente alienante), Lynch é acrítico e um acérrimo defensor da imersão em mundos de fantasia, embora efectuada em produtos de dificuldade cognitiva reconhecida. Ou seja, quando pensam em “televisão” estes dois cineastas pensam em coisas fundamentalmente diferentes. O francês entende o termo na sua real acepção de meio de *difusão*, ao passo que o norte-americano o encara apenas como uma outra janela de visionamento, deste modo completamente afim da janela que é o ecrã cinematográfico. Que assim seja faz todo o sentido de acordo com a sua filosofia estética.

Em *Visible Fictions*, John Ellis define o espectador de cinema como alguém que procura dois tipos de satisfação, um deles voltado para a compreensão (da narrativa) e o outro dirigido para a visão (fazendo apelo ao voyeurismo inato do ser humano)<sup>2</sup>. Por um lado, o cinema define o seu vidente como alguém que é curioso e expectante: “*Cinema habitually proposes a particular enigma to its spectators through the operation of the narrative image which offers scrambled meanings to be sorted out by the film itself*”<sup>3</sup>. Embora esta obra tenha sido originariamente escrita em 1982 e mais direccionada para as premissas do cinema clássico, pautado por uma sequência causal que implica ordem e equilíbrio, o raciocínio não é menos correcto hoje em dia. Aliás, devido ao incremento da complexidade narrativa, poder-se-á dizer que a argumentação é inclusive, em termos gerais, mais válida do que antes. Em plena era da metanarratividade os malabarismos diegéticos contribuem para reforçar o “mistério”, tão caro a David Lynch, bem como a noção de “jogo”: “*The process of a narrative film is usually*

2) John Ellis, *Visible Fictions: Cinema, Television, Video* – revised edition (London and New York: Routledge, 1992 [1982]).

3) *Ibidem*, p. 78.

*an extended game with the spectator, offering the promise of such a position, but withholding fulfilment of that promise until the end of the film*”<sup>4</sup>. Por outro lado, o cinema requer um espectador voyeurista que mantenha uma relação física com o filme através do olhar:

*Entertainment cinema offers the possibility of seeing events and comprehending them from a position of separation and of mastery. [...] Hence the spectator's position is one of power, specifically the power to understand events rather than to change them. This is the position of mastery that the voyeuristic process gives to the cinema spectator. It is a mastery that can shade into fascination, into the fetishistic desire to abolish the very distance and separation that makes the process of seeing possible.*<sup>5</sup>

Logo, o espectador curioso permanece arredado da ilusão que tanto fascínio exerce sobre ele, mas, ao mesmo tempo, detém a suprema visão sobre a obra, na medida em que vê tudo o que as personagens vêem, mais os seus actos de visão e aquilo que elas não conseguem ver. Em complemento, a narrativa e o voyeurismo do espectador desencadeiam nele uma certa ansiedade, feita de dois desejos contrários: o de que a história termine de modo satisfatório e o de que os acontecimentos e situações continuem, porventura reduplicando as fantasias do próprio espectador.

O vidente cinematográfico é, pois, apanhado numa ambivalência que não belisca minimamente o espectador televisivo. Ainda segundo Ellis, este último vidente é parte de uma vasta *comunidade* dedicada a um processo de visionamento que requer um baixíssimo nível de concentração mas, inversamente, um elevado grau de excitação e diversidade. É da combinação destes dois factores que resulta o relaxamento que a televisão proporciona, inteiramente à margem do entretenimento cinematográfico. Para reter a atenção do vidente, a difusão televisiva aposta forte no som, nomeadamente no “riso enlatado” que acompanha

4) *Ibidem*, p. 84. Claro que na metanarrativa actual o jogo pode ser aberto e a suposta conclusão revelar-se apenas um relançamento.

5) *Ibidem*, p. 81.

os programas de comédia, não como forma de incitar o espectador televisivo ao riso, nem como modo de ilustrar a reacção de espectadores *in presentia*, uma vez que a maioria dos programas que utiliza este recurso é emitido em diferido e normalmente gravado sem espectadores ao vivo.

*Broadcast TV creates a community of address in which viewer and TV institution both look at a world that exists beyond them both. So TV is a relay, a kind of scanning apparatus that offers to present the world beyond the familiar and the familial, but to present them in a familiar and familial guise.* <sup>6</sup>

Como observa Ellis, o espectador catódico olha para o mundo *através* da estação emissora (a verdadeira detentora do olhar) e por meio de um aparelho – o televisor - que funciona como conduta e, ao mesmo tempo, membrana isoladora. Ao contrário do vidente cinematográfico, o espectador caseiro contempla o mundo numa situação de impotência, pois, apesar de os acontecimentos que vê (sobretudo em noticiários ou emissões em directo) ocorrerem no presente, a “caixa que mudou o mundo” (ou seja, literalmente o aparelho) afasta-o dessa realidade. Resguardado no lar, o vidente televisivo está mais arredado das imagens que vê, apesar de, ironicamente, elas ocorrerem em maior proximidade espaço-temporal do que as suas congéneres cinematográficas.

Desta distinção mediúnica avançada por John Ellis decorre uma constatação quase imediata: o *medium* televisivo, enquanto veículo de emissões difundidas no presente por um organismo central, não se adequa bem ao formato audiovisual alegórico. Não obstante em *INLAND EMPIRE* existir uma vidente televisiva que se encontra isolada num espaço privado análogo ao “lar” invadido pelas emissões de TV, a verdade é que esse espaço é inteiramente disfórico, como o comprovam as profusas lágrimas vertidas pela polaca (identificada no genérico do filme como *The Lost Girl*) e não acolhedor nem seguro como o espaço da casa em que a TV se supõe entrar. Além disso, e mais significativo ainda, é o facto de o ecrã catódico da polaca não transmitir imagens de acontecimentos reais, de um

6) *Ibidem*, p. 163.

pretensão mundo quotidiano ou mesmo de ficções terceiras, mas sim imagens do próprio filme *INLAND EMPIRE*. Não existe, portanto, um verdadeiro organismo emissor para que possamos falar de *medium* televisivo.

Aliás em *Twin Peaks – Fire Walk with Me* o televisor também só emitia o título do filme e estática (conhecida na gíria como “chuva”). A mesma estática é perceptível, a espaços, no ecrã da polaca em *INLAND EMPIRE*. Em termos alegóricos não há, no cinema de Lynch, nenhuma distinção entre os *media* cinematográfico, televisivo ou videográfico. Todos eles captam imagens e as apresentam perante um espectador por meio de um ecrã, sendo que o teor das imagens vistas é sempre cinematográfico. Em *Lost Highway* (1997, FRA/EUA), que nos presenteia com uma personagem nomeada Homem Mistério, a câmara de vídeo analógico por aquele empunhada grava imagens da casa e dos actos de Fred Madison, o protagonista, bem como imagens da morte do próprio Homem Mistério, numa inversão de funções de captação sobre a qual não interessa agora discorrer. Por conseguinte, grava o próprio filme, funcionando como um instrumento enunciativo interno, situado ao mesmo nível que o projector que, no ecrã cinematográfico da casa de Andy, projecta o filme pornográfico da loura Alice (interpretada por Patricia Arquette). Desta feita, a auto-reflexividade por mim abordada ao longo deste livro é verdadeiramente transmediática, não se podendo falar de diversos modos de enunciação para os diferentes *media*.

Tal como depreende Anne Jerslev, o denominador comum entre todos estes modos de visão é o ecrã que os presentifica, sendo que em *INLAND EMPIRE* há ecrãs para todos os gostos<sup>7</sup>. No entanto, na análise que faz do último filme de Lynch a autora não contempla a natureza alegórica da obra, mas sim a sua dimensão física, profundamente digital, considerando, como faz Anne Friedberg, que a multiplicidade de ecrãs é sintoma de diferentes modos de ver e de diferentes mundos a partir do qual se vê, o que radica numa lógica de *hyperlink*<sup>8</sup>. Considerar isto é rejeitar por completo a metanarrativa, a importância da enunciação *per*

7) Anne Jerslev, “Beyond Boundaries: David Lynch’s *Lost Highway*”, in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, eds. Erica Sheen & Annette Davison (London and New York: Wallflower Press, 2004), pp. 151–164.

8) A obra de Anne Friedberg a que Jerslev faz referência é *The Virtual Windows: From Alberti to Microsoft* (Cambridge, MA: MIT Press, 2009).

se (como acto narrativo), a *mise en abyme* e a leitura metafórica contida na alegoria. Portanto, deve reter-se o principal, que é a dinâmica do ecrã, sem toldar a teoria exposta por considerações – muito actuais, diga-se de passagem – sobre a natureza técnica do(s) dispositivo(s) concreto(s). Creio que a consciência do modo de produção deste filme por parte dos críticos tende a intrometer-se no acto de análise, deturpando os resultados. Como afirma Jerslev, *INLAND EMPIRE* assemelha-se formalmente a um híbrido intermedial: “*It is a digitally shot film, which takes on formal similarities with a website’s hyperlinked layering of screens/windows, constantly disclosing new worlds from new points of view*”<sup>9</sup>. Porém, não há no filme de Lynch nenhum interface digital. O espectador extradiegético não possui nunca a hipótese de interagir com o mundo da história, escolhendo o seu percurso ao sabor dos seus caprichos. Isto não significa que os inúmeros ecrãs presentes no filme não possuam um intenso valor formal, mas este prende-se ainda com uma abstracção: a estática televisiva como representação de um mundo de texturas<sup>10</sup>. Não confundir com o valor inteiramente alegórico da mesma “chuva”, o qual se prende com a ausência de visão, que representa, bem entendido, a abolição do espectáculo e a impossibilidade de existência do vidente enquanto tal.

Para além disso, no cinema de Lynch, quanto mais arcaico for um *medium* mais opções de texturas ele comporta e mais “suja” é a imagem. Esta é precisamente uma das razões que terá levado o cineasta a optar por rodar, pela

9) Jerslev, *op. cit.*, p. 4, 2ª coluna.

10) Justine Smith, reportando-se ao conceito de imagem háptica (“*haptic image*”) defendido por Laura U. Marks em *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses* (Durham: Duke University Press, 1999), lembra que as imagens com grão e distorcidas confundem a percepção do vidente e obrigam-no a focar-se nos valores de superfície da imagem, quase activando os cinco sentidos. Nesta perspectiva, a estática televisiva (a “chuva”) presente em *Twin Peaks – Fire Walk with Me* confere ao filme uma sensualidade voyeurística, quer no genérico inicial, quer na cena em que Dale Cooper interage com a câmara de vigilância no corredor da delegação do F.B.I. (durante a cena do aparecimento e desaparecimento do seu colega Jeffries, interpretado por David Bowie). Na opinião da autora, em *INLAND EMPIRE* a sensação de se estar a ser observado é ainda superior ao habitual. Cf. Justine Smith, “David Lynch, Auteurism and Haptic Perception in *Twin Peaks : Fire Walk with Me* and *Inland Empire*”, in *Sound on Sight* (March 19, 2013). Acedido em 29-7-2013, em <http://www.soundonsight.org/david-lynch-auteurism-and-haptic-perception-in-twin-peaks-fire-walk-with-me-and-inland-empire/>

primeira vez, em formato digital de baixa resolução: a célebre câmara Sony DSR-PD150 que todos os entrevistadores e o próprio Lynch não se cansam de referir <sup>11</sup>:

*The DV camera I currently use is a Sony PD-150, which is a lower quality than HD. And I love this lower quality. I love the small cameras.*

*The quality reminds me of the films of the 1930s. In the early days, the emulsion wasn't so good, so there was less information on the screen. The Sony PD result is a bit like that; it's nowhere near high-def. And sometimes, in a frame, if there's some question about what you're seeing, or some dark corner, the mind can go dreaming. If everything is crystal clear in that frame, that's what it is – that's all that it is.* <sup>12</sup>

A carreira anterior de Lynch no cinema e a sua preocupação pelas ambiências e texturas não faziam prever uma mudança técnica desta ordem, mas o que parece um gesto de ruptura não passa, afinal, de um acto de consistência artística. Lynch sempre valorizou a matéria física junto com o conteúdo alegórico e em *INLAND EMPIRE* arranjou um modo de os fazer complementarem-se em prol da abstracção. Questões relacionadas com o processo de rodagem à parte, as quais me parecem menos pertinentes para a estética lynchiana <sup>13</sup>, a Sony PD 150 incentivou o autor a

11) Para uma explicação completa das características técnicas desta câmara, cf. Peter Dudar, "Modularity + pixel shift vs versatility + hi-res", in *Graphic Exchange, Reviews*. Acedido em linha, a 29-7-2013, em <http://www.gxo.com/archive/ARCHIVESPDF/Hardware/61342ReviewCanon&Sony.pdf>

12) David Lynch, *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity* (New York: Jeremy P. Tarcher/Penguin, 2006), p. 153.

13) David Lynch defende as vantagens pragmáticas de uma câmara tão leve e versátil como a Sony PD 150, a qual pode conferir ao criador singular, aquele que procura fazer obras inovadoras sem uma pesada maquinaria técnica e industrial, um grau de liberdade muito maior, quer em termos artísticos, quer financeiros. Mary Sweeney, ex-companheira do realizador, afirma numa entrevista a Dennis Lim: "David got very excited about the ways the new technology could liberate him. I think it took him back to a pure and fearless way of working" – Dennis Lim, 'David Lynch Returns: Expect Moody Conditions, with Surreal Gusts', *New York Times* online (October 1, 2006). Acedido em linha a 29-7-2013 em <http://www.nytimes.com/2006/10/01/movies/01lim.html?pagewanted=print> Não é por acaso que o processo de rodagem de *INLAND EMPIRE* foi quase tão caótico e demorado como o de *Eraserhead* (estreado em 1977, após uma produção que durou 5 anos). Em meu entender, uma outra particularidade da câmara Sony PD 150, mas de modo algum único dela, é a capacidade de rodar *takes* longas (rondando os 40 minutos), o que

baralhar ainda mais as coordenadas da descronologia narrativa e a regressar às texturas pictóricas que foram o seu ponto de partida como artista. A liberdade processual foi assim adquirida com base numa liberdade institucional e ambas reforçam uma filosofia artística. Como refere Lynch: “*I came from painting, where it’s just you and the paint. Digital facilitates a similar experience. You can get deeper into it*”<sup>14</sup>. A imagem imperfeita (indistinta e obscura), dotada de uma paleta de cores inferior à da película, o menor contraste, os enquadramentos e os focos instáveis, as sombras, os *flares* e as distorções (acentuadas pelos GPs captados com grande angular) proporcionam a Lynch um bom meio de representar o inconsciente das personagens, ao mesmo tempo que vivificam, em termos de texturas, o dispositivo em toda a sua panóplia material.

Do mesmo modo, a alegoria do espectador conjuga-se com a materialidade da obra que, extradiegeticamente, nos é dado apreciar. A natureza espectral do cinema abraça a dimensão especular do atrás das câmaras sintonizado-o com o à frente do ecrã (ou, como diz Metz, aquilo que está fora do filme mas nele se prenuncia). “*In Inland Empire, truly a horror movie for the digital age, it’s not that the ghost is in the machine. The ghost is the machine*”, comenta – muito a propósito – Dennis Lim<sup>15</sup>. Logo, a estética digital de baixa resolução foi o meio adequado para a execução desta alegoria do espectador, tal como a película o fora em *Mulholland Dr.* (2001, FRA/EUA), filme muito mais plácido e visualmente menos agressivo, como uma história de amor romântico entre duas mulheres bonitas na Cidade dos Sonhos, não poderia deixar de ser. *Mulholland Dr.* era uma obra realista comparada com a hiper-realidade de *INLAND EMPIRE* e a estética do

---

permitiu um trabalho de improvisação considerável e a posterior fragmentação dos mesmos planos e/ou situações por variados momentos da obra. Tendo em conta que o filme se foi estruturando a partir de um longo monólogo de Laura Dern (falando para um homem de óculos), inicialmente previsto para difusão cibernética, o filme pôde assim multiplicar as situações de visionamento intradiagético, neste e noutros casos (como seja a polaca em frente ao seu televisor) com vantagem para o resultado final desta alegoria em particular – dada a sua natureza tão fragmentada.

14) David Lynch, em entrevista a Jeff Jensen, “David Lynch Wants to Get in Your Bloodstream” *Entertainment Weekly* (December 1, 2006). Acedido em linha a 29-7-2013 em <http://www.ew.com/ew/article/0,,1564529,00.html>

15) Dennis Lim, “David Lynch Goes Digital : *Inland Empire* on DVD”, *Slate Magazine* online (August 23, 2007). Acedido em linha a 29-7-2013 em [http://www.slate.com/articles/arts/dvdextras/2007/08/david\\_lynch\\_goes\\_digital.html](http://www.slate.com/articles/arts/dvdextras/2007/08/david_lynch_goes_digital.html)

belo horrível que desta emana, permeada que é a obra de personagens grotescas, situações desagradáveis e lugares repugnantes. O mesmo efeito fora já obtido por Lynch, e com película, na sua primeira longa-metragem *Eraserhead* (1977, EUA), mas a manipulação do preto e branco para proporcionar os resultados desejados obrigara a um extenso trabalho laboratorial que em *INLAND EMPIRE* conseguiu ser evitado.

Alguns teóricos radicalizam a opção de Lynch pelo digital em *INLAND EMPIRE*, procurando ver nessa escolha uma adaptação aos tempos, que para Henry Jenkins são de “convergência mediúnica”. Porém, Jenkins ao utilizar essa expressão não se refere apenas à utilização de vários *media*, cada vez mais disponíveis numa sociedade tecnológica. Pelo contrário, para este autor o que caracteriza uma tal convergência é a atitude a que o vidente é instigado: “*Instead, convergence represents a cultural shift as consumers are encouraged to seek out new information and make connections among dispersed media content*”<sup>16</sup>. Isto significa que a grande disponibilidade de produtos audiovisuais em meios tecnológicos diferentes mas coexistindo numa mesma cultura em simultâneo permite ao vidente inter-relacionar todos esses dados e experiências numa única plataforma de conhecimento. Deste modo, um determinado universo fictício sobrepõe-se ao filme que foi o seu ponto de partida. Veja-se, por exemplo, o caso de *The Matrix*, dos Irmãos Wachowski, o qual deu origem a um verdadeiro *franchise* transmediúnico (expresso numa trilogia fílmica, em jogos de computador e num conjunto de curtas-metragens de animação designadas genericamente por *Animatrix*). Neste caso, a comparação com este *franchise* específico é relevante, pois o filme *The Matrix* é, também ele, uma alegoria do espectador<sup>17</sup>.

Porém, não é este o caso de Lynch em *INLAND EMPIRE*, filme que não deu origem a nenhum outro subproduto. Pelo contrário, a obra engloba imagens de uma série experimental de oito episódios, intitulada *Rabbits*, gravada pelo próprio

16) Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York: New York University Press, 2006), p. 3 – citado por Zoran Samarzija, “David Lynch.com : Auteurship in the Age of the Internet and Digital Cinema”, *Scope*, nº 16. Acedido em linha a 29-7-2013 em <http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=16&id=1171>

17) Algo que não sucede, por exemplo, com os *franchises* da *Guerra das Estrelas* (*Star Wars*, 1977, George Lucas, EUA) e de *O Caminho das Estrelas* (*Star Trek*, 1979, Robert Wise, EUA).

Lynch em 2002 para o seu *site*. Além disso, os teóricos e críticos que vêem neste facto uma aproximação de dois *media* diferentes, sendo um deles nitidamente digital (a internet), tendem a esquecer-se de que estas imagens não são apenas encaixamentos de algo que preexiste ao filme. Lynch gravou, expressamente para *INLAND EMPIRE*, alguns planos da *sitcom* dos Coelhos, os quais não foram captados em posição frontal e distante, como a totalidade da série. Assim, este aproveitamento releva de uma adaptação e não da lógica do *franchise*.

Curiosamente, Lynch não é alheio à lógica do *franchise*, que já utilizara por diversas vezes em filmes anteriores. Tanto *Twin Peaks – Fire Walk with Me* (1992) como *Mulholland Dr.* (2001) começaram por ser pilotos para uma série de televisão (o primeiro chegou mesmo a sê-lo, com muito êxito). Em ambos os casos, estes universos tiveram *continuação*, por assim dizer, dado que o filme *Twin Peaks* é uma prequela e não uma sequela da série. Os dois filmes foram alvo de um intenso fervor cibernético, gerando comunidades de fãs apostadas em descodificar os segredos e mistérios daqueles universos, atitude alíás, incentivada pelo próprio Lynch. Nenhuma das duas obras, contudo, foi filmada em digital, apesar de este meio, via internet, não ser estranho a David Lynch, que desenvolveu o seu próprio *site* davidlynch.com em 2001.

Este facto, absolutamente inegável, transforma David Lynch numa espécie de poeta da experimentação, algo que muitos *auteurs* da sua geração e posteriores não se interessam minimamente em ser. No entanto, o guru do digital *indie* não aplicou esta sua retórica a outros filmes, limitando o uso do digital a *INLAND EMPIRE*, que nem sequer começou por ser um projecto filmico, sendo, pelo contrário um aglomerado de experiências que, aos poucos, foram ganhando forma numa longa-metragem. Repare-se igualmente que de 2006, data da estreia de *INLAND EMPIRE*, até meados de 2013 Lynch não realizou nenhuma outra longa-metragem, dedicando o seu tempo de cineasta à realização de vídeos e anúncios. Lynch nunca esteve tanto tempo sem realizar um filme. Uma possibilidade, aventada por certas vozes, é que o autor se entregou definitivamente ao vídeo. A ser assim, a sétima arte terá perdido um dos seus autores maiores a nível metacinematográfico. No entanto, existe outra possibilidade, que me parece muito mais credível: a utilização do vídeo digital de baixa resolução no seu último grande *opus* conjuga-se de tal maneira com o teor enunciativo do filme –

o discurso autoral metacinematográfico – que talvez Lynch tenha esgotado a sua própria mensagem criadora. A ser assim, *INLAND EMPIRE* deve ser entendido como um filme verdadeiramente testamentário, o que só lhe aumenta a magnitude.

No entanto, não se pode afirmar com ligeireza, como faz Allister Mactaggart, em *The Film Paintings of David Lynch*, que *INLAND EMPIRE* é “um importante e necessário meio de conceptualizar o impacto da tecnologia digital sobre a produção, distribuição e exibição filmicas”<sup>18</sup>. Esta ideia tem por base o aproveitamento das fraquezas de uma tecnologia considerada inferior como modo de gerar uma obra que é uma verdadeira “pintura filmica” (“*filmic painting*”), dando razão a Lynch quando aquele menciona o regresso às suas origens artísticas. Brian Matthew Richey, na sua dissertação de mestrado, também defende um ponto de vista similar ao de Mactaggart, considerando que a concentração de tecnologia arcaica num mesmo filme é apropriada a um trabalho rodado com uma câmara DV de baixa resolução<sup>19</sup>. Para este estudioso: “[...] *Lynch seems to focus on the aberrations of each recording device, how they warp and distort their impression of the world, and, therefore, offer their own mediated subjectivity.*”<sup>20</sup> O filme todo seria assim uma reflexão sobre a natureza das tecnologias, sobretudo naquilo que elas representam: a subjectividade da protagonista e os meandros da sua perturbação mental. O autor chega a descortinar durante algumas cenas (sobretudo com a polaca) um ruído análogo ao efectuado pela película de celulóide a correr num projector, fazendo com que as mesmas possam ser interpretadas como um visionamento implícito de

18) Allister Mactaggart, “The Return of the Repressed: *INLAND EMPIRE*, David Lynch.com and the Reemergence of Film Painting”, in *The Film Paintings of David Lynch: Challenging Film Theory* (Bristol, UK, and Chicago, USA: Intellect, 2010), p. 141.

19) Brian Matthew Richey, “The Mind Can Go Dreaming: The Narrative and Aesthetic Revolution of David Lynch’s *INLAND EMPIRE*”. Dissertação de Mestrado em Estudos Fílmicos, pela Faculdade James T. Laney da Universidade de Emory, 2012. Acedido em linha a 29-7-2013, em [http://www.google.pt/?gws\\_rd=cr#sclient=psy-ab&q=%22The+Mind+Can+Go+Dreaming:+the+Narrative+and+Aesthetic+Revolution+of+David+Lynch%27s+INLAND+EMPIRE%22&oq=%22The+Mind+Can+Go+Dreaming:+the+Narrative+and+Aesthetic+Revolution+of+David+Lynch%27s+INLAND+EMPIRE%22&gs\\_l=serp.3...3403.29119.0.30063.105.103.0.0.0.6.544.15473.12j70j17j1j1j1.102.0...0...1c.1.23.psy-ab..75.30.4734.rsyhg\\_SIVs4&pbx=1&bav=on.2,or\\_r\\_qf.&fp=7befc49341daa63&biw=853&bih=589](http://www.google.pt/?gws_rd=cr#sclient=psy-ab&q=%22The+Mind+Can+Go+Dreaming:+the+Narrative+and+Aesthetic+Revolution+of+David+Lynch%27s+INLAND+EMPIRE%22&oq=%22The+Mind+Can+Go+Dreaming:+the+Narrative+and+Aesthetic+Revolution+of+David+Lynch%27s+INLAND+EMPIRE%22&gs_l=serp.3...3403.29119.0.30063.105.103.0.0.0.6.544.15473.12j70j17j1j1j1.102.0...0...1c.1.23.psy-ab..75.30.4734.rsyhg_SIVs4&pbx=1&bav=on.2,or_r_qf.&fp=7befc49341daa63&biw=853&bih=589)

20) *Ibidem*, p. 21

imagens do malogrado filme *Vier Sieben*. Deste modo 47 seria mais um filme no filme e não uma transvisualização psíquica, como eu o interpreto.

Na opinião de Richey, o granulado da imagem reflecte a instabilidade da narrativa, os tremeluzentes planos de câmara à mão manifestam a ruptura identitária da protagonista Nikki/Sue, a tintagez azulada remete para um efeito arcaico de tintagez “nocturna”. Do mesmo modo, os GPs das faces das personagens esmagam o enquadramento conferindo-lhe uma dimensão claustrofóbica intensificada pela baixa qualidade da resolução, o mesmo sucedendo com o foco instável. Porém, é nos climaxes luminosos que *INLAND EMPIRE*, o qual Richey considera subordinado ao *leitmotiv* da luz, melhor manifesta a sua opacidade reflexiva. Assim, para este autor, a apoteose estroboscópica que marca a entrada no bloco IV é sintomática da abstracção visual que o fraco contraste permitido pela Sony PD 150 implica:

*The fragility of the digital medium has been latent throughout as noticeable levels of gain, shifting focus, and murky images have often made comprehending an image more an act of guesswork than simple observation. Lynch once again exploits this quality here by making almost no image stable and traditionally readable, transforming the scene into an abstract expression of Nikki's mental collapse that threatens to obliterate the brittle digital images as well as Nikki's shaky identity.*<sup>21</sup>

Na perspectiva de Richey, que se cola demasiado a Lev Manovich, *INLAND EMPIRE* efectua o encómio das novas tecnologias, face às suas congéneres arcaicas. Deste modo o beijo final entre Nikki e a polaca representaria uma nova e promissora relação com o ecrã (recorde-se que a imagem é reduplicada internamente no quadro fílmico dentro de um ecrã de televisor). Segundo Richey, a identificação do espectador com a personagem deixou de ser traumática, tornando-se um elo de exploração mútua<sup>22</sup>. O final da obra, no meu bloco V (a dança das mulheres perante o olhar de Laura Dern, acrescida de outros

21) *Ibidem*, pp. 62-63.

22) *Ibidem*, p. 75.

leitomotive intertextuais da *oeuvre* de Lynch), teria uma leitura otimista da mesma natureza:

*Instead, a utopian alternative to the passive, imprisoned viewership of the Lost Girl is put forth, where spectator and recording apparatus are allowed to mingle and interact in the same space. The recording apparatus is no longer negated or repressed by the viewer, but accepted, without, in the process, disrupting the pleasure of the cinematic image.* <sup>23</sup>

Eu tenho uma ideia diferente da destes dois autores, mas menos negativa do que a de Justus Nieland, para quem *INLAND EMPIRE* é um “exame auto-reflexivo da estranha vida da tecnologia digital” <sup>24</sup>. Nieland atribui ao *medium* digital a mesma instabilidade psíquica que às personagens (sobretudo as femininas) e à totalidade da narrativa.

*In more properly Lynchian terms, we might say that digital life is uncanny; generated by abstract algorithms rather than an artis’s hand, the digital has no originating signature, nor does it have an end, but is given instead to endless creative fashion.* <sup>25</sup>

Para mim, existe uma história do espectáculo, a qual se estende até os dias de hoje e às possibilidades tecnológicas agora existentes. Os ecrãs, as câmaras e os projectores expostos pertencem a várias gerações técnicas: o Coelho Macho ao surgir na porta do palácio é iluminado como uma sombra chinesa; o ecrã televisivo da polaca é analógico, o mesmo sucedendo com o ecrã da sala de cinema onde Nikki se vê a si mesma projectada; já quando a cara do Fantasma se dissolve, num escorrer de tinta, é a uma propriedade digital que o filme faz referência. A maquinaria com que é rodada a obra intradieética *On High in Blue Tomorrows* é pesada: vemos na imagem projectores que levam uma eternidade

23) *Ibidem*, p. 81.

24) Justus Nieland, *David Lynch* (Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2012), p. 138.

25) *Ibidem*, pp. 139-140.

a ser colocados no local certo (e que obrigam o realizador Kingsley Stewart a usar um megafone para comunicar com o chefe electricista), uma grua e uma câmara de 35 mm. No entanto, os movimentos de câmara contidos no próprio filme intradieético, nomeadamente na cena do caramanchão, são voláteis e não poderiam ser rodados com aquele equipamento. Logo, esta volatilidade manifesta a verdadeira câmara de registo no filme: a Sony PD 150. O mesmo percurso enunciativo se pode verificar ao nível do som: o teatro dos Coelhos, a radionovela *Axxonn* e o disco em vinil são tudo formas arcaicas de um audiovisual passado, que, todavia, em termos enunciativos, detém o mesmo poder que o audiovisual presente (o digital). Assim, *INLAND EMPIRE* é também uma ode à enunciação, sendo, precisamente, o espectador um dos enunciadores. O filme é tão completo neste sentido que dificilmente outra obra poderá vir a fazer melhor justiça a esta matéria.

Dennis Lim declara que, ao assinar este filme, Lynch se transformou num meta-autor: “[...] *an auteur who constantly reflects on how developments in media alter the nature of authorship and spectatorship*”<sup>26</sup>. Não me parece que seja o caso, se aplicarmos a questão apenas ao uso das tecnologias. Em termos gerais, Lynch sempre foi um meta-autor, pois ao representar o espectador por meio de alegorias também deixou sempre algo do seu próprio ADN alegórico de criador. O homem que manipula uma alavanca na críptica sequência inicial de *Eraserhead* (1977, EUA), e que é identificado no genérico como The Man in the Planet, pode ser um híbrido de espectador, pois contempla os eventos a partir de uma janela, e de autor, pois ejecta o protagonista Henry para o mundo da ficção, fazendo-o verdadeiramente “nascer”.

Creio que pensar *INLAND EMPIRE* sobretudo como um filme sobre as tecnologias e, em especial o seu papel de estranheza freudiana (*Unheimlich* no original), como faz Mactaggart, é errado, sobretudo porque esta leitura não é centralizadora, deixando muitas coisas por explicar na obra. O mais adequado será pensar *INLAND EMPIRE* como um filme *através* das tecnologias, não interpretando estas à letra, mas sim como representações de algo mais. No entanto, a abordagem de Richey, que concilia melhor o lado concreto com a

26) Lim, “David Lynch Goes Digital”, *op. cit.*

dimensão abstracta da obra de Lynch, também não resolve inteiramente o problema, pois subsume a amostragem do dispositivo e os restantes recursos reflexivos apontados por Christian Metz à subjectividade da protagonista Nikki/Sue. Ou seja, a abstracção não chega nunca a ser encarada como alegoria consistente, resumindo-se a laivos de metáfora (como na cena do cinema). Veja-se, por exemplo, a sua abordagem da enigmática figura o Fantasma. Para Richey, aquele oscila entre uma representação ideológica da visão filmica - “as ideias e a influência que uma obra pode implantar no subconsciente do espectador”<sup>27</sup> - e uma projecção subjectiva da psique da protagonista (a grotesca carantonha digital que se sobrepõe à face de Nikki a dado ponto trairia a deformação da sua auto-imagem, tolhida perante a mesmérica e passiva vidência do cinema clássico).

A utilização do digital serve para corroborar a experiência alegórica e a dimensão metanarrativa, mas não confere ao espectador outra intervenção que não seja cognitiva. Esta participação pode fazer-se sentir numa tentativa de descodificação lógica do filme ou numa compreensão da sua tónica alegórica, porque, precisamente, uma das características da alegoria é não ser imediata. Ismail Xavier deixa claro esta natureza do género alegórico, ocorra ele na literatura ou no cinema:

Além das narrativas míticas, todos conhecemos atos de comunicação fragmentários, mensagens aparentemente interrompidas, justaposições sugestivas de imagens que parecem enigmáticas ou ‘totalmente ilógicas’ se nossa leitura se restringir ao que se encontra literalmente na superfície. O prestígio da exegese alegórica resulta da sua capacidade de solução de problemas textuais, de iluminação de aspectos cruciais do texto que estão na origem de tais enigmas.<sup>28</sup>

Naturalmente complexas, devido à sua componente obrigatória de sentido figurado, as alegorias requerem sempre um reconhecimento da sua natureza e

---

27) *Ibidem*, p. 45.

28) Ismail Xavier “A alegoria histórica” (trad. Marcos César de Paula Soares), in *Teoria Contemporânea do Cinema. Vol. I – Pós-estruturalismo e filosofia analítica*, org. Fernão Pessoa Ramos (São Paulo: Editora Senac, 2004 [1999]), p. 350.

uma descodificação do seu sentido profundo (a carga metafórica). Nenhum filme de David Lynch, à excepção de *The Straight Story* (1999), é particularmente fácil de seguir, exigindo do espectador um profundo trabalho cognitivo. Este factor agudiza-se se tivermos em conta que as alegorias se subdividem em dois grandes tipos: as alegorias “francas” (absolutamente intencionais) e as alegorias “inconscientes” (fortuitas e atribuídas ao leitor/espectador e não ao autor/cineasta). No primeiro caso, o autor carrega a obra com um sentido alegórico e deseja que ela assim seja entendida; no segundo, o sentido figurado apenas é vislumbrado como tal por um autor que Xavier designa como “competente” (capaz de ir fundo no sentido do texto), à margem das reais intenções do autor ou das propriedades intrínsecas da obra. Como Lynch se recusa terminantemente a interpretar os seus filmes, numa atitude que tanto preserva o seu quê de inconsciente nas obras como o mistério das mesmas, somos tentados a pensar que todos os seus filmes, à excepção do já mencionado *The Straight Story*, são alegorias “inconscientes”. Todavia, não é necessariamente esse o caso. *Blue Velvet* (1986), por exemplo, possui um discurso voyeurístico relativamente explícito, ainda que o autor nunca o tenha desenvolvido em entrevistas. Outros são mais complexos e, talvez por isso mesmo, relevem de uma natureza mais consentânea com a alegoria não intencional. Xavier observa a respeito desta categoria de textos filmicos:

[...] quanto mais enigmático o texto, maior é a sua chance de provocar interpretações alegóricas. Textos que nos dão a sensação de incompletude ou fragmentação (a sensação de que algo está faltando) são mais suscetíveis a leituras alegóricas do que textos que parecem claros e completos numa primeira leitura.<sup>29</sup>

*INLAND EMPIRE* insere-se indubitavelmente nesta última categoria, embora a sua estrutura férrea deixe sempre suspeitar de uma quota-parte de intenção alegórica por parte do autor. A isto acresce ainda um outro factor, que leva a ver em Lynch um “falsário” ao mesmo nível de um Federico Fellini, disfarçando

29) *Ibidem*, p. 353.

um nível de alegoria (a intencional) com outro (a inconsciente). Refiro-me à abstracção.

Porém, adoptar a abstracção mas reduzindo-a em grande parte às texturas é manter a análise ao nível da superfície, no sentido mais literal do termo. Ou seja, é na melhor das hipóteses, recorrer a um outro tipo de alegoria, mais baseado nas propriedades formais do que no conteúdo narrativo. Uma alegoria que, não obstante possuir as duas dimensões necessárias (a literal e a figurada) não efectua um discurso sobre a ficcionalização do cinema mas apenas sobre a sua matéria. É por isso mais aplicada a obras de cunho inteiramente experimental, algo que, apesar de tudo, *INLAND EMPIRE* não é, pois conta uma história (na verdade, conta várias, de forma entrelaçada). Não esqueçamos que este último filme de Lynch é profundamente metanarrativo. Contrariamente, ao que advoga Mactaggart, este filme não “proporciona ao vidente a oportunidade de se libertar da sua vidência passiva, concentrando-se nos aspectos estéticos e materiais da imagem digital e tornando a identificação do espectador com o ecrã um factor consciente e distanciador”. Aliás, se assim fosse, Lynch teria falhado o alvo que ele próprio estabeleceu para os seus filmes: entrar cada vez mais no universo da história, *submergindo* o espectador na dimensão de sonho. Vendo bem, existe a um certo nível, um desejo de hipnose que não é contrário à premissa do cinema clássico americano, apenas alcançado por outra via <sup>30</sup>.

O cinema experimental, ao invés dos filmes de ficção, assume-se como “luz movendo-se no tempo”, como se lhe refere William C. Wees <sup>31</sup>. Isto é tanto mais verdade, quanto mais “puro” for o cinema dito experimental. O cubismo europeu do início dos anos 20 e o estruturalismo da década de 60 nos Estados Unidos representam, por um lado, uma preocupação com o movimento a duração, e, por outro, um radicalismo estético despido de conteúdo social. As propriedades

30) Anthony Paraskeva analisa *INLAND EMPIRE* como exemplo de “Modernismo digital” (“*digital modernism*”), um cruzamento entre técnicas de produção digital e o modernismo europeu de autores como Bergman, Resnais e Fellini. A desintegração que ele aponta àqueles *auteurs* é, no entanto, no caso de Lynch, reduzida à desintegração da psique da protagonista, actriz em imersão nos seus vários papéis. Cf. Anthony Paraskeva, “Digital Modernism and the Unfinished Performance in David Lynch’s *Inland Empire*”, *Film Criticism*, vol. 37, nº 1. Acedido em linha a 29-7-2013 em [http://www.thefreelibrary.com/\\_/print/PrintArticle.aspx?id=319975370](http://www.thefreelibrary.com/_/print/PrintArticle.aspx?id=319975370)

31) William C. Wees, *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde* (Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press, 1992).

materiais específicas do cinema são exploradas de vários modos, quer através de um minimalismo que reduz o conteúdo imagético ao essencial, centrando o filme num único aspecto (movimentos de câmara, fisicalidade da película, projecção filmica, etc.), quer através da recusa em representar o real, sendo que a única relação que o filme estabelece é entre o todo e as suas partes (ou seja, entre os materiais que o constituem e o *medium* que o veicula), quer ainda por meio de um agudizar das tensões internas (movimento/imobilidade, PB/cor, etc.)<sup>32</sup>. Este tipo de cinema configura-se, pois, como suporte adequado às alegorias da visão, as quais se orientam concretamente para o cinema como arte visual por excelência, feita por instrumentos ópticos (câmara, projector) para ser vista por olhos humanos. Esta categoria alegórica centra-se na vista – do criador, do espectador, eventualmente do mundo -, entendendo o cinema como um modo de ver com vários contornos possíveis, de que se destacam, por exemplo: metáfora, percepção, olhar duplicado e superfície ou aparelho de registo. No primeiro caso está em jogo a relação entre o olho humano e o olho da câmara (ex: *The Cage*, Sidney Peterson, 1947, EUA), no segundo caso evidencia-se um modo de ver aquilo que pode ser visto (ex: *Celovek c kinoapparatom / O Homem da Câmara de Filmar*, Dziga Vertov, 1929, URSS), no terceiro caso representa-se um olho/câmara visto no mundo que vê tal como vê o mundo (ex: *Production Stills*, Morgan Fisher, 1971, EUA). A quarta hipótese é, claramente, abordar o cinema pelo prisma da sinédoque, uma vez que nestas obras, como lembra Wees, a retina surge representada pelo olho e a objectiva pelo filme. Não é por caso que estas obras, a começar logo pelos anos 20, estão repletas de olhos humanos e/ou maquínicos (ex: *Emak Bakia*, Man Ray, 1927, FRA). Recorde-se que tanto o projecto estético do cinema puro dos anos 20 como o do estruturalismo da década de 60, são anteriores à introdução do digital, não sendo essa a substância que constrói aqueles filmes e que eles pretendem “desconstruir” com o seu *discurso*.

*INLAND EMPIRE* como alegoria do espectador que é, não se encontra direccionado no mesmo sentido das vanguardas com que por vezes é conotado, não se limitando, pois, à materialidade filmica, o que não significa que não

---

32) David E. James, *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties* (Princeton: Princeton University Press, 1989).

possa partilhar com aquelas, alguns *leitomotive*. Por diversas vezes, ao longo do filme, somos agraciados com muito grandes planos dos olhos de Nikki/Sue. Isto acontece porque, de acordo com Angus Fletcher, que se pronuncia sobre os denominadores comuns da alegoria desde a antiguidade clássica até aos nossos dias, a alegoria é uma analogia de larga escala, sendo (de)composta em micro-analogias de natureza metafórica: “[...] *allegory is a sequence of submetaphors which amount in aggregate to one single, continued, ‘extended’ metaphor*”<sup>33</sup>. A alegoria é, pois, um discurso figurado que resulta da articulação de metáforas umas com as outras e que detem no enigma um dos seus princípios organizadores: “*Enigma, and not always decipherable Enigma, appears to be allegory’s most cherished function*”<sup>34</sup>. Pode pensar-se que é paradoxal um texto alegórico ser enigmático e, ao mesmo tempo, possuir um “excesso de mensagem”: “*Allegory is said to have too much ‘message’, to lack the natural desinterest of art, to lack its organic autonomy*”<sup>35</sup>. No entanto, os dois aspectos reafirmam-se mutuamente em vez de se excluïrem.

A metonímia, enquanto substituição de um nome por uma coisa, é fundamental na alegoria. É o caso do pincel para representar o artista (neste caso, pintor), da cadeira para indicar o espectador, do ecrã para apontar o vidente, etc. Desta feita é possível a um autor ser simultaneamente criativo a nível plástico e pré-determinado em termos retóricos, independentemente da época ou dos materiais com que desenvolva o seu trabalho. A abstracção que Lynch desenvolve em *INLAND EMPIRE* foi defendida por Alexandre Astruc em 1948 como a verdadeira marca do autor, o veículo do seu cunho pessoal. Ou seja, em termos metafóricos, a caneta da sua arte (teoria da “*caméra stylo*”) e não, como advoga Lev Manovich, o pincel do seu mester (“*Cinema becomes a particular branch of painting – painting in time. No longer a kino-eye, but a kino-brush*”<sup>36</sup>), pois que é genuinamente intemporal, como a própria alegoria.

33) Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2012), p. 69. Por exemplo, o Pecado é dividido em 7 pecados mortais.

34) *Ibidem*, p. 72.

35) *Ibidem*, p. 124.

36) Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge, MA, and London, UK: The MIT Press, 2001), p. 308 – citado por Mctaggart, *op. cit.*, na página 144.

Segundo Fletcher, entre os agentes alegóricos mais óbvios encontram-se as abstrações personificadas que, no caso do cinema, nos conduzem ao Criador e ao Espectador. É pela assunção destas figuras, em particular a última, que *INLAND EMPIRE* perdura na imaginação dos cinéfilos ao mesmo tempo que nos corações dos aficionados lynchianos, onde o autor se encontra alojado como fenómeno de culto desde 1977, com *Eraserhead*, em pleno reinado da película. Se a tecnologia digital se adequar ao teor do mundo alegórico a representar, então é uma mais-valia, mas não será nunca, por si só, uma condicionante da mesma, pois que a natureza figurada da alegoria não pode residir apenas na face literal da matéria cristalina.

# Bibliografia

## I. Cinema reflexivo / metacinema

AMES, Christopher. *Movies About the Movies: Hollywood Reflected*.  
Lexington: The University Press of Kentucky, 1997.

ANDERSON, Patrick Donald. *In Its Own Image: The Cinematic Vision of  
Hollywood*. New York: Arno Press, 1978.

ASTRUC, Alexandre, “Naissance d’une nouvelle avant-garde”, *L’écran  
français*, n° 144 (30 Mars 1948). Acedido em linha a 18-4-2007, em [http://  
aliquid.free.fr/spip.php?article2261](http://aliquid.free.fr/spip.php?article2261)

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc.  
*L’esthétique du film*. Paris: Éditions Fernand Nathan, 1983.

BAUDRY, Jean-Louis. “Ideological Effects of the Basic Cinematographic  
Apparatus”, in *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, (ed.  
Philip Rosen; trans. Alan Williams). New York: Columbia University Press,  
1986 [1970], pp. 286-298.

-----“Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impréssion de  
réalité”, *Communications*, n° 23, 1975, pp. 56-72.

BOGUE, Ronald. *Deleuze on Cinema*. New York and London: Routledge,  
2003.

BONITZER, Pascal. “La notion de plan et le sujet du cinéma: les deux  
regards”, *Cahiers du cinéma*, n° 275 (Avril 1977), pp. 40-46.

[O Espectador (*In*)Visível:  
Reflexividade na óptica do espectador em *INLAND EMPIRE* de David Lynch, pp. 249 - 264]

- BORDWELL, David; CARROLL, Noël (eds.). *Post-theory: Reconstructing Film Studies*. London: The University of Wisconsin Press, 1996.
- BOŽOVIČ, Miran. “The Man Behind His Own Retina”, in *Everything You Always Wanted to Know But Were Afraid to Ask Hitchcock* (ed. Slavoj Žižek). London: Verso, 1992, pp. 161-177.
- BRANIGAN, Edward. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers, 1984.
- BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, (ed. and trans. John Willett). London: Methuen Drama, 1964.
- BROWNE, Nick. “The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of *Stagecoach*” (1975), in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (eds. Leo Braudy and Marshall Cohen). New York and Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 148-163.
- CARROLL, Lewis. *Alice’s Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*. Toronto, New York, London, et al: Bantam Books, 1981 [1865 e 1871 para as versões originais de cada obra, respectivamente].
- CARROLL, Noël. *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press, 1988.
- CASETTI, Francesco. *D’un regard l’autre: le film et son spectateur* (trad. Jean Châteauvert et Martine Joly). Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990.
- CEIA, Carlos (ed. e org.). *E-dicionário de Termos Literários*. Acedido em linha a 23-9-2007, em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>

- CHINITA, Fátima. “O Espectador (in)visível: Reflexividade na óptica do espectador em *INLAND EMPIRE*, de David Lynch”. Dissertação de Mestrado pela Universidade Nova de Lisboa, F.C.S.H., 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis. “Intorno a *L'uomo com la macchina da presa*” [1ª parte] (sem indicação de tradutor), *Close Up*, nº 5 (novembre-gennaio, 1999), pp. 39-46.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- DANEL, Isabelle. “Un miroir dans un miroir: La mise en abyme à propos de *Sex Is Comedy*”, *Avant-scène*, nº 539 (Février 2005), pp. 20-23.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1 - L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- , *Cinéma 2 - L' image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- , “‘Le cerveau, c’est l’écran’, entretien avec Gilles Deleuze”, *Cahiers du cinéma*, nº 380 (Février 1986), pp. 24-32.
- EBERWEIN, Robert T. *Film and the Dream Screen: A Sleep and a Forgetting*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- ELLIS, John. *Visible Fictions : Cinema, Television, Video* (revised edition). London and New York : Routledge, 1992 [1982].
- FÉVRY, Sébastien. *La mise en abyme filmique: essai de typologie*. Liège: C.E.F.A.L., 2000.
- FLETCHER, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2012.

- FREUD, Sigmund. *The Interpretation of Dreams* (trans. James Strachey). London: Penguin, 1992 [1952 neste editor, 1900 publicação original].
- FUERY, Patrick. *Madness and Cinema: Psychoanalysis, Spectatorship and Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- GAUDREAU, André (dir.). *Ce que je vois de mon ciné... La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1988.
- . “Film, Narrative, Narration: The Cinema of the Lumière Brothers”, in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, (ed. Thomas Elsaesser), London: B.F.I. Publishing, 1992, p. 68-75.
- GERRIG, Richard J.; PRENTICE, Deborah A. “Notes on Audience Response”, in *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (eds. David Bordwell and Noël Carroll). London, UK and Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, pp. 388- 403.
- GERSTENKORN, Jacques. “À Travers le miroir”, *Vertigo*, nº 1 (número temático, intitulado “Le cinéma au miroir”), 1987, pp. 7-10.
- GRILO, João Mário. *O Homem Imaginado: Cinema, Acção, Pensamento*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.
- GRODAL, Torben. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- . *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007.

GUNNING, Tom. “The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”, in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (ed. Thomas Elsaesser) London: B.F.I. Publishing, 1990, pp. 56-62.

------. “ ‘Now You See It, Now You Don’t’ : The Temporality of the Cinema of Attractions”, in *The Silent Cinema Reader* (eds. Lee Grievesen and Peter Krämer). London and New York: Routledge, 2004, pp. 41-50.

HALPERN, Leslie. *Dreams on Film: The Cinematic Struggle Between Art and Science*. Jefferson, NC, and London: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London and New York: Methuen, 1984.

JAMES, David E. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

LACAN, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse - Seminaire livre XI* (texto estabelecido por Jacques-Alain Miller). Paris: Seuil, 1973 [1964].

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J.-B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, 4ème edition. Paris: Quadrige/ Presses Universitaires de France, 2004 [1967].

MAYNE, Judith. *Cinema and Spectatorship*. London and New York: Routledge, 1993.

METZ, Christian. “A Construção ‘em abismo’ em *Oito e Meio* de Fellini”, in *A Significação no Cinema* (trad. Jean-Claude Bernardet). São Paulo: Editora Perspectiva, 1972 [1966], pp. 217-224.

----- *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema* (trad. António Durão). Lisboa: Livros Horizonte, 1980 [1975].

----- *L'énonciation impersonnelle, ou Le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário: Ensaio de Antropologia* (trad. António-Pedro Vasconcelos). Lisboa: Relógio d'Água, 1997 [1956].

LOUDART, Jean-Pierre, "La suture" [parte I], *Cahiers du cinéma*, n° 211 (Avril 1969), pp. 36-39.

----- "La suture" [parte II], *Cahiers du cinéma*, n° 212 (Mai 1969), pp. 50-55.

PARISH, James Robert; PITTS, Michael R.; MANK, Gregory W. *Hollywood on Hollywood*. Metuchen: The Scarecrow Press, 1978.

PETRIĆ, Vlada. "Film and Dreams: A Theoretical-Historical Survey", in *Film and Dreams: An Approach to Bergman*. New York: Redgrave Publishing Company, 1981, pp. 1-48.

SCHEFER, Jean-Louis. *L'homme ordinaire du cinéma*. S/l: Cahiers du cinéma-Gallimard, 1997 [1980].

SMITH, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 2004 [1995].

SOBCHAK, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

STAM, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992.

-----, *Film Theory: An Introduction*. Malden – USA.; Oxford, UK; Carlton, Australia: Blackwell Publishing, 2000.

VAUGHN, Dai. “Let There Be Lumière”, in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (eds. Thomas Elsaesser and Adam Barker). London: B.F.I. Publishing, 1990, pp. 63-67.

VERNET, Marc. *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1988.

WALKER, Deborah A. “Self-reflexivity and the Construction of Subjectivity in Contemporary French Cinema (Alain Resnais)”. Tese de doutoramento em Humanísticas (Francês) pela Universidade de Auckland, 2001. Acedido em linha a 22-8-2007, em <http://researchspace.auckland.ac.nz/bitstream/2292/378/8/01front.pdf>

WEES, William C. *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde*. Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press, 1992.

WICKS, Ulrich. “Borges, Bertolucci and Metafiction”, in *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction* (eds. Cyndy M. Conger and Janice R. Welch). S/1: Western Illinois University, 1980, pp. 19-35.

WITHALM, Gloria. “‘You Turned off the Whole Movie!’ - Types of Self-reflexive Discourse in Film”, 2000. Acedido em linha a 16-3-2007, em <http://www.uni-ak.ac.at/culture/withalm/wit-texts/wit00-porto.html>  
Participação intitulada “The Self-Conscious Screen – Aspects of Reference to the Movies in the Movies”, proferida na Conferência: *Perception and Self-Consciousness in the Arts and Sciences*, International Conference under the auspices of the IASS-AIS (26-28 Setembro, 1995). Associação Portuguesa de Semiótica, Porto.

XAVIER, Ismail. “A alegoria histórica” (trad. Marcos César de Paula Soares), in *Teoria Contemporânea do Cinema. Vol. I – Pós-estruturalismo e filosofia analítica* (org. Fernão Pessoa Ramos). São Paulo: Editora Senac, 2004 [1999], pp. 339-379.

## II. David Lynch

ADJIMAN, Rémy. “L’Émergence du sens du spectateur, au cours de la projection cinématographique: une approche communicationnelle et cognitive”. Tese de doutoramento em Ciências da Informação e da Comunicação, apresentada na Université de Montpellier (Faculdade de Administração e de Gestão), 2002.

ANDREWS, David. “An Oneiric Fugue: The Various Logics of *Mulholland Drive*”, *Journal of Film and Video*, vol. 56, nº 1 (Spring 2004), pp. 25-40. Acedido a 5-8-2013 em <http://www.jstor.org/stable/20688441>

ASTIC, Guy. *Le purgatoire des sens: Lost Highway de David Lynch*. Pertuis: Rouge Profond, 2004.

AUBRON, René. *Mulholland Drive de David Lynch: Dirt Walk with Me*. Crisnée: Yellow Now, 2006.

AUBRON, Hervé; DELORME, Stéphane; TESSÉ, Jean-Philippe. “Un sphinx souriant”, *Cahiers du cinéma*, nº 620 (Février 2007), pp. 12-14.

AYERS, Sheli. “*Twin Peaks*, Weak Language and the Resurrection of Affect”, in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Vision*. (eds. Erica Sheen & Annette Davison). London and New York: Wallflower Press, 2004), pp. 93–106.

- BRESKIN, David. "David Lynch", in *Innerviews: Filmmakers in Conversation*. Boston and London: Faber and Faber, 1992, pp. 53-95.
- BUCKLAND, Warren. "Making Sense of *Lost Highway*", in *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (ed. Warren Buckland). Malden, MA; Oxford and Chichester: Wiley-Blackwell, 2009, pp. 42-61.
- CHION, Michel. *David Lynch* (nouvelle edition mise à jour). Paris: Éditions de l'Étoile /Cahiers du cinéma, 2001 [1992].
- CHISHOLM, Kathleen-Ann. *Toward a Rhetorical Hermeneutic for Film: Blue Velvet as Cinematic Text*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- FOUBERT, Jean. *L'art audio-visuel de David Lynch*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- FRODON, Jean-Michel. (ed.), *Cahiers du cinéma*, n° 620, número especial "David Lynch, artiste et cinéaste" (Février 2007).
- HAINGE, Greg. "Weird or Loopy? Specular Spaces, Feedback and Artifice in *Lost Highway's* Aesthetics of Sensation", in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions* (eds. Erica Sheen & Annette Davison). London and New York: Wallflower Press, 2004, pp. 136-159.
- HERZOGENRATH, Bernd. "On the *Lost Highway*: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology" (1999). Acedido em linha a 06-01-2004, em <http://www.geocities.com/~mikehartmann/papers/herzogenrath.html>
- HUGHES, David. *The Complete David Lynch*. London: Virgin Books, 2001.

- JERSLEV, Anne. "Beyond Boundaries: David Lynch's *Lost Highway*", in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions* (eds. Erica Sheen & Annette Davison). London and New York: Wallflower Press, 2004, pp. 151– 164.
- KHALI, Farida. *Le surcadrage dans le cinéma de David Lynch: Du signe narratif au signe énonciatif*. Sarrebruck: Éditions universitaires européennes, 2010.
- LYNCH, David. *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity*. New York: Jeremy P. Tarcher/Penguin, 2006.
- McGOWAN, Todd. *The Impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press, 2007.
- McINTIRE, H. Faye. "In the Absence of the Woman: The Spectator's Presence in Hitchcock's *Rear Window*, Polanski's *The Tenant*, and Lynch's *Blue Velvet*". Dissertação de Mestrado. Departamento de Inglês da Universidade de Manitoba em Winnipeg, 1990.
- McKENZIE, Simon. "“More Deeply Lost: *Lost Highway* and the Tradition of Alienation in Film Noir”": An Examination of the Contemporary Phenomenon and its Wider Cultural Significance" (2003), acessado em linha a 12-9-2005 no site THE CITY OF ABSURDITY, <http://www.thecityofabsurdity.com/papers/mckenzie.html>
- NIELAND, Justus. *David Lynch*. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2012.
- NOCHIMSON, Martha. "All I Need Is the Girl": The Life and Death of Creativity in *Mulholland Drive*", in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions* (eds. Erica Sheen & Annette Davison). London and New York: Wallflower Press, 2004, pp. 165-181.

- REES, Sam. “Echoes of Indiscernibility” (2002), acessido em linha a 21-9-2005, no *site* THE UNIVERSE OF DAVID LYNCH: <http://www.davidlynch.de/samrees.html>
- RODLEY, Chris (ed.). *Lynch on Lynch* (revised edition). London: Faber and Faber, 2005 [1997].
- SRAGOW, Michael. “I Want a Dream When I Go to a Film” – entrevista a David Lynch, *Salon Magazine* (October 28, 1999). Acessido em linha a 05-11-2006, em <http://www.salon.com/ent/col/srag/1999/10/28/lynch/index.html>
- STEWART, Mark Allyn. *David Lynch Decoded*. Bloomington: AuthorHouse, 2007.
- THAIN, Alanna. “Funny How Secrets Travel: David Lynch’s *Lost Highway*”, *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*, nº 8 (2004). Acessido em linha a 24-10-2007: [http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/Issue\\_8/thain.html](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_8/thain.html)
- TIRARD, Laurent, “La leçon de cinéma de David Lynch”, *Studio*, nº 18 (Janvier 1997). Acessido em linha a 30-04-2007, no *site* THE CITY OF ABSURDITY, <http://www.thecityofabsurdity.com/intstudio.html>
- ZAZARRA, Domenico. “Cinema e sogno in ‘Mulholland Drive’ di David Lynch”. Tesi di Laurea Specialistica. Faculdade de Letras e Filosofia, curso de Cinema, Teatro Produção Multimédia. Università degli Studi di Pisa, 2006.
- ŽIŽEK, Slavoj. *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch’s Lost Highway*. Seattle: University of Washington, 2000.

### III. *INLAND EMPIRE*

AUBRON, Hervé; DELORME, Stéphane; TESSÉ, Jean-Philippe. “Un sphinx souriant”, *Cahiers du cinéma*, n° 620 (Février 2007), pp. 12-14.

BOONE, Steven. “This is Not the Girl: David Lynch’s Bad Choice”, in blog *Vinyl is Heavy*, posted February 12 (2007). Acedido em linha a 29-7-2013, em <http://vinylisheavy.blogspot.pt/2007/02/this-is-not-girl-david-lynchs-bad.html>

CAHIERS DU CINÉMA, n° 620, dossier “Événement Lynch” (Février 2007), pp. 8-31.

CAPPABIANCA, Alessandro. “Il cinema hanté”, *Filmcritica*, n° 573 (marzo 2007), pp. 137-139.

CHAKALI, Saad. “*INLAND EMPIRE* (D. LYNCH) Les Possédées”, *Cadrage.NET*, 1ère revue en ligne universitaire française de cinéma. Acedido em linha a 24-10-2007, em <http://www.cadrage.net/films/inland.html>

CLARKE, Roger. “Daydream believer – David Lynch”, *Sight and Sound*, vol. 17, n° 3 (March 2007), pp. 16-20.

DELORME, Stéphane. “Une femme mariée”, *Cahiers du cinéma*, n° 620 (Février 2007), pp. 10-12.

DOTTORINI, Daniele. “David Lynch. Teorie dell’abisso”, *Filmcritica*, n° 568 (settembre-ottobre 2006), pp. 425-429.

DUDAR, Peter. “Modularity + pixel shift vs versatility + hi-res”, in *Graphic Exchange, Reviews*. Acedido em linha, a 29-7-2013, em <http://www.gxo.com/archive/ARCHIVESPDF/Hardware/61342ReviewCanon&Sony.pdf>

FIGGIS, Mike. “Into the abstract”, *Sight and Sound*, vol. 17, nº 3 (March 2007), pp. 18-19.

JENSEN, Jeff. ‘David Lynch Wants to Get in Your Bloodstream’, *Entertainment Weekly* (December 1, 2006). Acedido em linha em <http://www.ew.com/ew/article/0,,1564529,00.html>

JERSLEV, Anne. The Post Perspectival: Screens and Time in David Lynch’s *Inland Empire*”, *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 4 (2012). Acedido em linha a 29-7-2013, em pdf, em <http://wwaestheticsandaculture.net/index.php/jac/article/view/17298>

LALANNE, Jean-Marc; ROTHE, Marcus. “Lynch, le film-monstre”, *Inrockuptibles*, nº 563 (Septembre 12, 2008), pp. 34-36.

LIM, Dennis. “David Lynch Returns: Expect Moody Conditions, with Surreal Gusts” , *New York Times* online (October 1, 2006). Acedido em linha 29-7-2013 em <http://www.nytimes.com/2006/10/01/movies/01lim.html?pagewanted=print>

----- “David Lynch Goes Digital: *Inland Empire* on DVD”, *Slate Magazine* online (August 23, 2007). Acedido em linha a 29-7-2013 em [http://www.slate.com/articles/arts/dvdextras/2007/08/david\\_lynch\\_goes\\_digital.html](http://www.slate.com/articles/arts/dvdextras/2007/08/david_lynch_goes_digital.html)

MCTAGGART, Allister. “The Return of the Repressed: *INLAND EMPIRE*, David Lynch.com and the Re-emergence of Film Painting”, in *The Film Paintings of David Lynch: Challenging Film Theory*. Bristol, UK, and Chicago, USA: Intellect, 2010, pp. 141-159.

MORELLO, Davide. *Inland Empire*. Alessandria: Edizione Falsopiano, 2009.

OLSON, Greg. *David Lynch, Beautiful Dark*. Plymouth: Scarecrow Press, 2008.

PARASKEVA, Anthony. “Digital Modernism and the Unfinished Performance in David Lynch’s *Inland Empire*”, *Film Criticism*, vol. 37, nº 1. Acedido em linha a 29-7-2013 em [http://www.thefreelibrary.com/\\_/print/PrintArticle.aspx?id=319975370](http://www.thefreelibrary.com/_/print/PrintArticle.aspx?id=319975370)

RICHEY, Brian Mathew. “The Mind Can Go Dreaming: The Narrative and Aesthetic Revolution of David Lynch’s INLAND EMPIRE”. Dissertação de Mestrado em Estudos Fílmicos, pela Faculdade James T. Laney da Universidade de Emory, 2012. Acedido em linha a 29-7-2013, em pdf, <https://edt.library.emory.edu/view/record/pid/emory:bp8hm>

SAMARDZIJA, Zoran. “David Lynch.com : Auteurship in the Age of the Internet and Digital Cinema”, *Scope*, nº 16 (2010). Acedido em linha a 29-7-2013 em <http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=16&id=1171>

SMITH, Justine. “David Lynch, Auteurism and Haptic Perception in *Twin Peaks : Fire Walk with Me* and *Inland Empire*”, in *Sound on Sight* (March 19, 2013). Acedido em 29/7/2013 em <http://www.soundonsight.org/david-lynch-auteurism-and-haptic-perception-in-twin-peaks-fire-walk-with-me-and-inland-empire/>

## Filmografia

### Primária

LYNCH, David. *INLAND EMPIRE / INLAND EMPIRE* (2006). DVD Zona 2, Studio Canal e Optimum Home Entertainment (EUA), 180 minutos, 1.85:1, cor PAL, som Dolby Digital 5.1., 2 disc special edition.

## Secundária

KEELER, Toby. *Pretty as a Picture: The Art of David Lynch* (1998). DVD  
Zona 1, Image Entertainment (EUA), 95 min, 1.33:1, cor, som Dolby  
Digital 2.0.

SALIS, Robert. *L'envers du décor, portrait de Pierre Guffroy – parte I*  
(1992). Difusão TV, Éden Films e France 3 Océaniques (FRA), 132 min.,  
1.33:1, cor.



# ESTRUTURA FÍLMICA

[O Espectador (*In*)Visível:  
Reflexividade na óptica do espectador em *INLAND EMPIRE* de David Lynch, pp. 265 - 272]

**BLOCO I - Descodificador Hermenêutico**

Segmento 1 - Filme (dentro) ----- 0:00 a 8:16

- a. Filme P/B
- b. Espectador(a) a cores

---

↓ Segmento 2 - Sala de cinema (fora)

- a. Filme
- b. Espectador(es) [fundido lento]

**BLOCO II - Produção *On High in Blue Tomorrows* (Hollywood: estúdio) [REAL]**

**Segmento 1 - Visita 1 (Grace Zabriskie) ----- 8:17**

- a. Nikki conversa/toma café com a visitante ["You see?"]

---

b. ENUNCIÇÃO MENTAL (1) ..... Fantasia

**Segmento 2 - Arranque do filme ----- 18:27**

- a. Reunião de equipa.
- b. TV - *Talkshow* promocional (estúdio de TV/camarins)

**Segmento 3 - Preparação do filme (*décor* "casa de Smithy" em fundo) -- 23:00**

- a. Ensaio no estúdio de cinema [Nikki olha]
- b. ENUNCIÇÃO MENTAL (2) ..... Imaginação (?)

**Segmento 4 - Esquadra da policia ----- 32:57**

- a. Imagem do céu com planeta.
- b. Mulher na esquadra (rodagem encapotada)

**Segmento 5 - Filmagens ----- 34:58**

- a. Cena do caramanchão (exteriores)
- b. Estúdio (conto do vigário de Fred)

**Segmento 6 - Filmagens ----- 39:12**

- a. Camarim. [Nikki de olhos fechados]
- b. ENUNCIÇÃO MENTAL (3) ..... Imaginação ou pesadelo?

**Segmento 7 - Filmagens ----- 42:33**

- a. Cenas nocturnas de estúdio (iluminação) [olhar vazio]
- b. ENUNCIÇÃO MENTAL (4) ..... Fantasia (?)

**Segmento 8 – Real (filmagem) e ficção (história) fundem-se -----47:44**

- a. **Preparação para rodar (Devon convida Nikki para jantar)**  
[realizador à câmara: "Action!"]
- b. **ENUNCIÇÃO MENTAL (5) ..... Fantasia erótica**
- c. **Nikki confunde ficção e realidade durante as filmagens**  
[imagem da câmara sozinha]
- d. **Devon dialoga com o produtor**

- e. **Sedução e sexo no interior da Casa de Smithy**  
(começa com beijo em câmara lenta) [fundido normal]

**Segmento 9 – Corredor 1 (casa de Smithy – quarto) ----- 57:26**

**Imagem única sem pessoas, com movimento de câmara (travelling atrás em velocidade acelerada, estranheza visual e sonora)**

**Seg.10 – O outro lado 1 (reverso do cenário "Casa de Smithy") ----- 57:35**

- a. **Do beco ao interior da Casa de Smithy**  
(Sue vê os criadores do lado de cá, no estúdio - cenário)
- b. **Sue, presa na história, explora a casa de Smithy (décor)**
- c. **ENUNCIÇÃO MENTAL (6) ..... Visão**  
[marido a deitar-se]

**Segmento 11 – Limbo 1 ----- 01:05:34**

- a. **Mini-enunciação mental (7) ... Sue lembra-se de Billy**
- b. **ENUNCIÇÃO MENTAL (8) .... Imaginação ou memória?**  
[cobre a cara com as mãos]
- c. **ENUNCIÇÃO MENTAL (9) encaixada na anterior ... imaginação**  
[fecha os olhos]
- d. **ENUNCIÇÃO MENTAL (10)**  
**- mise en abyme nuclear 1 : olhar duplicado**  
(Sue baixa a cabeça e adormece)

DIMENSÃO

ABSTRACTA

Olhar

duplicado

**BLOCO III – Diegese On High in Blue Tomorrows (Casa de Smithy) [SONHO]****Segmento 1- Cenas domésticas ----- 01:10:26**

- a. **Sue deitada com o marido (dormem) - fundo azul**
- b. **Sue faz pequeno-almoço**
- c. **Sue chega a casa, com pacote de compras**
- d. **Marido percorre corredor e entra num quarto (+sala vazia)**  
[fundido lento]

**Segmento 2 – Tentativa de “ver” o outro lado ----- 01:13:53**

- a. Sue executa estratagemas para ver o outro lado  
(como referido na *mise en abyme* nuclear 1, pela polaca)
- b. Polaca + Fantasma (conversam)
- c. Cena mistério (“Mulher” de costas)
- d. Polaca é espancada pelo “Fantasma”
- e. Polaco aguarda na rua
- f. Polaca, espectadora, vê TV / polaco é visto no televisor
- g. *Sitcom* dos coelhos gigantes  
[ponta do cigarro surge no canto superior direito]
- h. Coelho no interrogatório (+braço no corredor)
- i. Sue-prostituta sobe ao interrogatório + INTERROGATÓRIO 1
- j. Sue entra na sala e vê “adereços” para entrar no outro lado.  
[fundido rápido]

**Segmento 3 – Memórias de juventude (sedução) ----- 01:22:40**

- a. ENUNCIÇÃO MENTAL (11) ..... memória falseada
- b. Cena da refeição com o marido
- c. ENUNCIÇÃO MENTAL (12) ..... memória falseada  
[fundido lento]

**Segmento 4 – Déjà vu ----- 01:28:02**

- a. Montagem alternada entre Sue em casa de Smithy (telefona a Billy) e *Sitcom* (o coelho atende o telefone) [buraco na SEDA]
- b. INTERROGATÓRIO 2
- c. Barbecue em casa de Smith



**Segmento 5 – Mortes no universo *Vier Sieben* ----- 01:34:48**

- a. Polaca vai matar a Mulher [fundido]
- b. Mulher morta (esventrada)
- c. Polaca cruza-se com Fantasma na rua (conversam)
- d. Polaco assassinado (baleado) [fundido]
- e. Polaca-espectadora vê o Polaco morto

**Segmento 6 – Fantasma ----- 01:39:21**

- a. Barbecue (cont.) (+ sobreposição de acrobata)
- b. INTERROGATÓRIO 3 (assunto: Fantasma)  
(inclui imagens sobrepostas do circo, com o Fantasma)
- c. ENUNCIÇÃO MENTAL (14)  
(Sue vê a cena pelo “outro lado”, através da seda)

**d. Sue confronta Billy e Mulher na mansão****e. ENUNCIÇÃO MENTAL da "Mulher" (15) ..... Visão****(inclui o "Fantasma" a escrever em imagem acelerada)**

[fundido lento]

**Segmento 7 - Fantasma ----- 01:48:46**

- a. Barracão de lata (Marido procura o Fantasma)
- b. ENUNCIÇÃO MENTAL (16) ou DIMENSÃO ONÍRICA ?  
(Sue dirige-se à câmara, em *slow motion* + carantonha)
- c. Visita 2 (Maureen Stapleton)
- d. INTERROGATÓRIO 4
- e. Barracão de madeira (Fantasma atrás da árvore)
- f. Mini-ENUNCIÇÃO MENTAL (17): memória do curto-circuito luminoso que antecede o limbo 1 - candeeiro vermelho (*déjà vu*)

DIMENSÃO  
ABSTRACTA**Segmento 8 - Corredor 2 (entrada do prédio da Polaca) ----- 01:56:05**

Imagem única sem pessoas: movimento de grua para a frente, acompanhado de música sinistra

**Segmento 9 - O outro lado 2 (reverso da enunciação) ----- 01:56:33**

- a. Polaca e 3 homens polacos à mesa
- b. *Sitcom* dos coelhos

**Segmento 10 - Limbo 2 ----- 02:01:13**

- a. Sue (?) sentada de frente para a câmara, em espaço indefinido.
- b. ENUNCIÇÃO MENTAL (18) + *apoteose luminosa* [Sue grita]

**BLOCO IV - Filme no Filme *On High in Blue Tomorrows* [construção MENTAL]**

(o filme encaixado é um também um filme do filme a ser feito)

[raccord de grito]

**Segmento 1 - Ruas de Hollywood/universo "real" ----- 02:02:11**A narrativa desdobra-se em duas *dentro* do próprio segmento, com uma espécie de *décalage* temporal.

(Sue é espectadora de si mesma; vê-se a si própria a agir)

[raccord de posição]

**Segmento 2 - Ruas da Polónia, anos 20 ----- 02:05:14**

Muda-se de espaço e de tempo na mesma cena.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Beco (exterior de casa de espectáculos)</li> <li>b. Cabaret (número de dança)</li> <li>c. Corredor vermelho</li> </ul>	
	<b>Segmento 4 – INTERROGATÓRIO 5 (assunto: Tempo)</b>	<b>02:09:06</b>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Monólogo</li> <li>b. ENUNCIÇÃO MENTAL (19) ..... Memória</li> <li>c. Mini ENUNCIÇÃO MENTAL (20) ..... memória?</li> <li>d. Monólogo (ficont.)</li> </ul>	
		[fundido]
	<b>Segmento 5 – INTERROGATÓRIO 6 (metáfora: Cinema)</b>	<b>02:12:15</b>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Mini ENUNCIÇÃO MENTAL (21) ..... memória</li> <li>b. Monólogo</li> </ul>	
	<b>Segmento 6 – Ruas de Hollywood</b>	<b>02:14:41</b>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Ataque da “Mulher” + fuga</li> <li>b. Agonia e morte + conversa da oriental</li> </ul>	
	↓	
	c. Universo profilmico <i>On High in Blue</i> ....	02:26:01
	<b>Segmento 7 – MISE EN ABYME NUCLEAR 2 : Regime do Cinema</b>	<b>02:29:24</b>
	a. Sala de cinema (acesso e auditório)	
		[Nikki reentra no filme]
	<b>Segmento 8 – Corredor 3</b>	<b>02:32:39</b>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Labirinto de corredores</li> <li>b. Morte do Fantasma</li> </ul>	
	<b>Segmento 9 – O outro lado 3 (espectador no filme)</b>	<b>02:39:00</b>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Universo da <i>Sitcom</i> = mundo do espectáculo</li> <li>b. ENUNCIÇÃO MENTAL (22) (diegese com final feliz) -- 02:40:19</li> <li>c. ENUNCIÇÃO MENTAL (23) em sobreposição</li> </ul>	
		[foco de luz azul]
	<b>Segmento 10 – Limbo 3 (mansão de Nikki)</b>	<b>02:44:47</b>
	O filme termina onde começa, mas <u>não</u> COMO começa.	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Sobreposição</li> <li>b. ENUNCIÇÃO MENTAL ( 24) ..... imaginação?</li> </ul>	
		[fundido muito lento]
	<b>BLOCO V – Condensado final</b>	<b>02:45:56</b>

DIMENSÃO  
ABSTRACTA

Alegria do  
espectador

\*\*\*

Como no esquema cromático anterior não especifiquei de modo detalhado o teor das enunciações mentais - para não sobrecarregar a Estrutura de dados excessivos que ofuscariam a lógica matemática que a orienta – faço-o agora aqui. Segue-se, pois, uma lista das enunciações mentais da obra na sua totalidade:

- (1) Fantasia – Nikki imagina que recebeu o papel que tanto desejava.
- (2) Imaginação (?) – Nikki “imagina-se” casada com um polaco.
- (3) Imaginação ou pesadelo? - Nikki “vê” Devon ser ameaçado pelo Marido.
- (4) Fantasia – Envolvimento romântico entre Nikki e Devon (cena rodada).
- (5) Fantasia erótica - Billy seduz Sue (cena rodada).
- (6) Visão (?) – Sue “vê” marido a passear no quarto.
- (7) Memória – Sue lembra-se de Billy.
- (8) Imaginação ou memória de juventude (?) – Sue recorda casos sexuais.
- (9) Imaginação – Sue imagina uma rua com neve na Polónia
- (10) Visão/imaginação – Sue “vê” polaca a dizer-lhe como ir ao Outro Lado.
- (11) Memória falseada – Desgosto amoroso de juventude .
- (12) Memória falseada – Ambiente romântico dos slows.
- (13) Déjà vu (?) – Sue vê a polaca a rezar.
- (14) Visão ou imaginação? – Sue “vê raparigas na sala, através da seda.
- (15) Visão – A Mulher vê o Fantasma a “hipnotizá-la”.
- (16) Imaginação ou dimensão onírica de terror? Sue dirige-se à câmara em slow motion e adquire feições horríveis .
- (17) Memória – Sue recorda-se do candeeiro vermelho.
- (18) Memória falseada – Sue vê o coro de raparigas.
- (19) Memória – Sue a ser espancada pelo marido.
- (20) Memória (?) – Grande plano de Sue.
- (21) Memória – Depressão de Sue (que caminha no corredor).

- (22) Imaginação – Sue “ cria” um final feliz para a diegese *Vier Sieben*.
- (23) Fantasia – Sue imagina-se como bailarina de sucesso.
- (24) Imaginação (?) - Nikki regressa à infância e à pureza, surgindo conotada com a Alice dos País das Maravilhas.

*NOTA:* A cronometragem foi feita em 25 i.p.s., a partir da edição oficial em DVD.